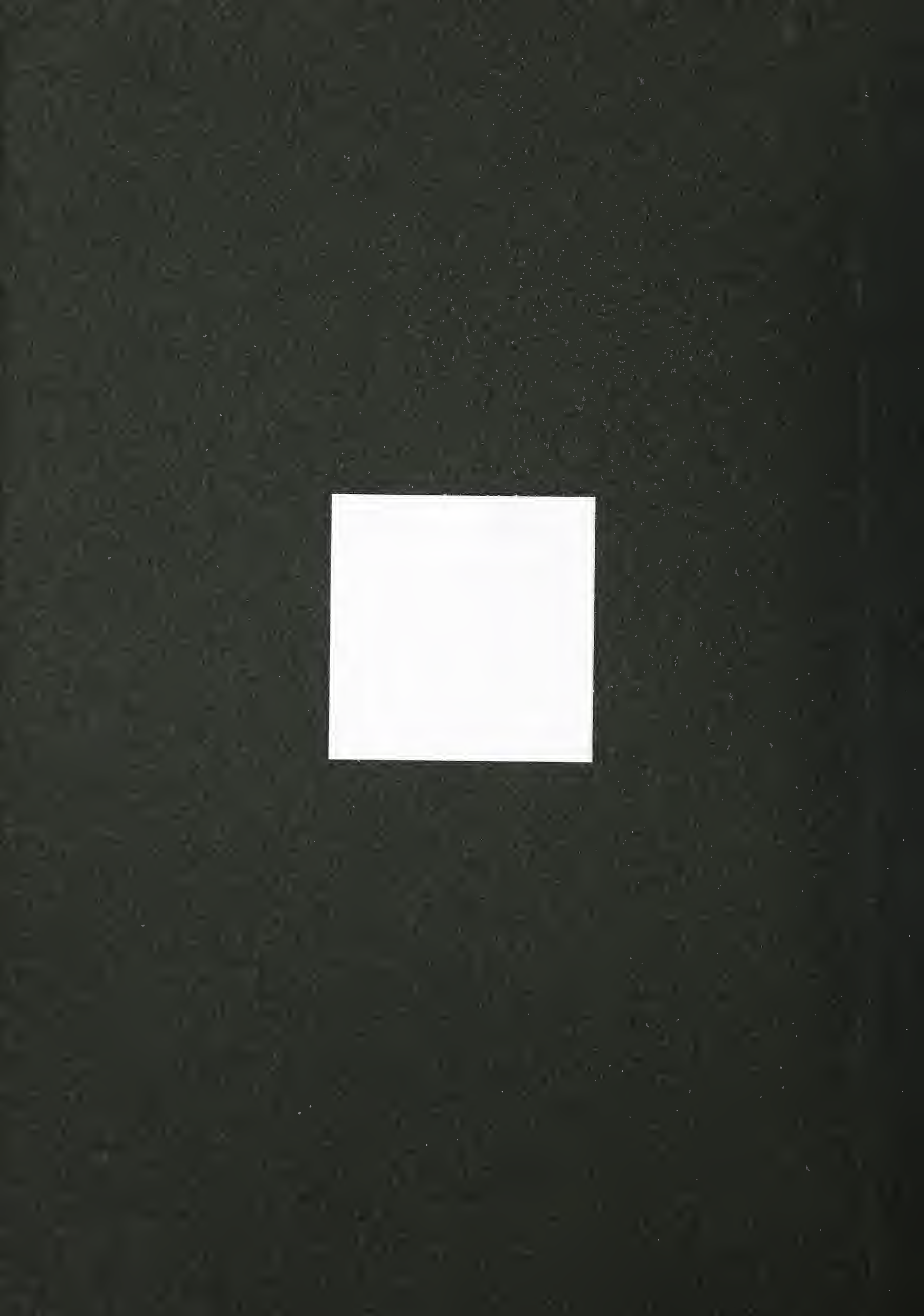
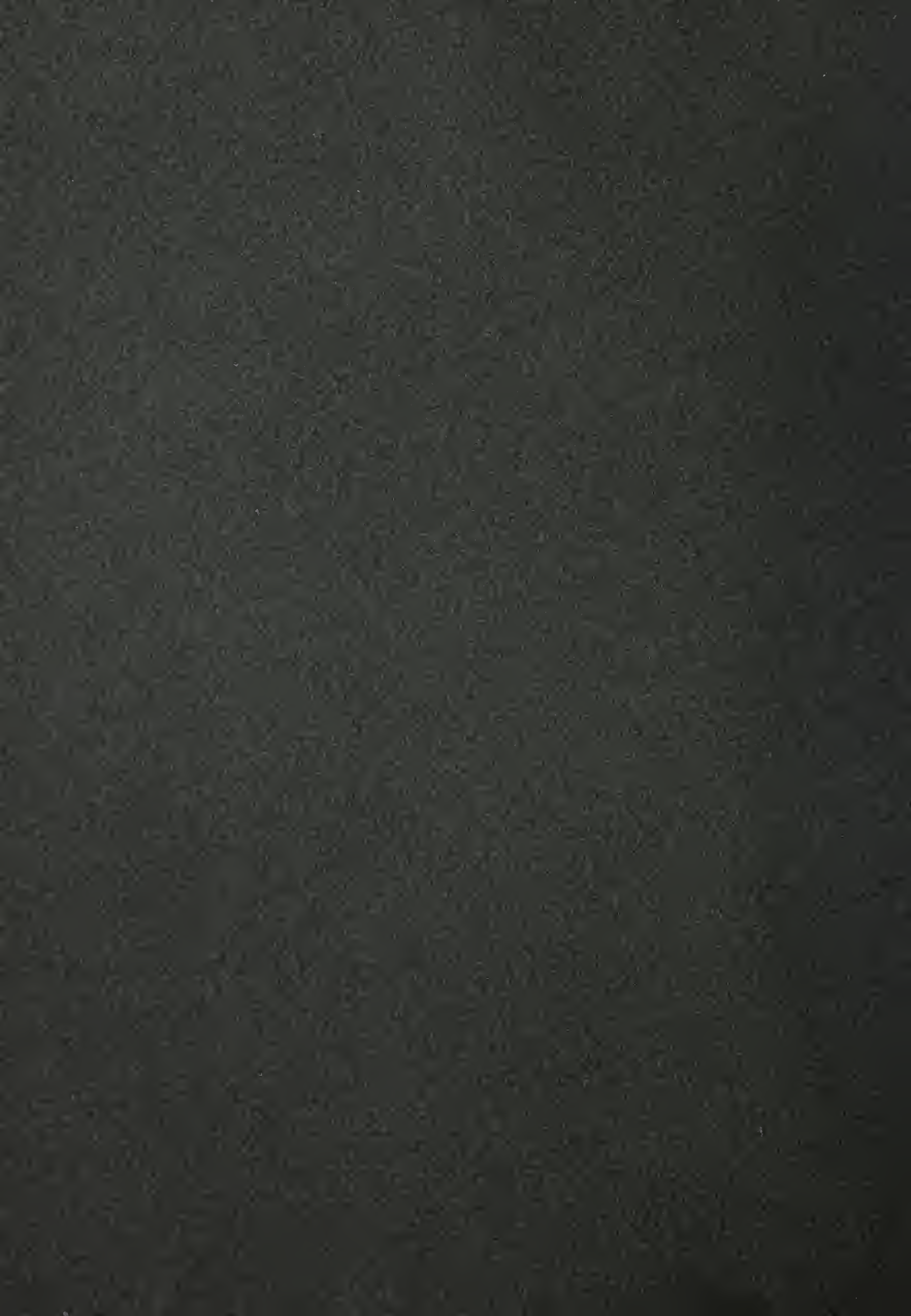








Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,
Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Neunter Band.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1874.

Inhaltsverzeichniß des IX. Bandes.

Text.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Stiche, Radirungen, Lichtdrucke und Lithographien.

Holzschnitte.

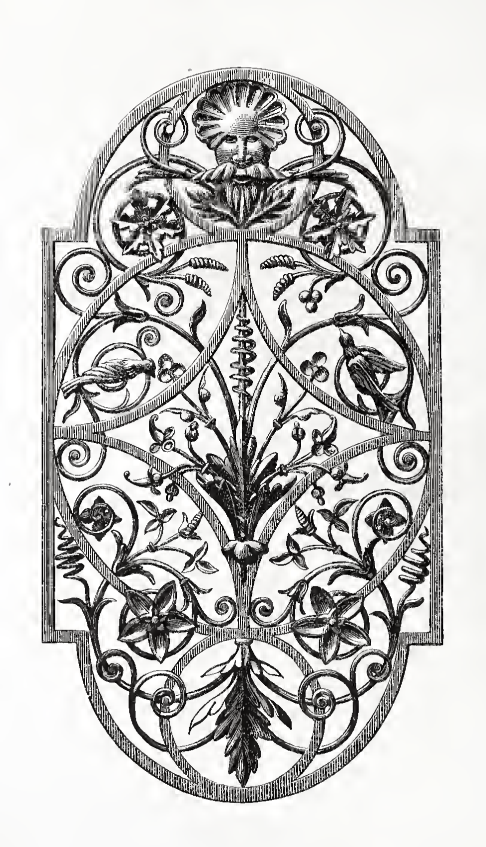
1. Porträts.

2. Kunstwerke und Kunstgewerbliches.

3. Initialen und Vignetten &c.

Mit † bezeichnete Holzschnitte sind auf besonderen Blättern gedruckt. — W. W. A. bedeutet Wiener Weltausstellung.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



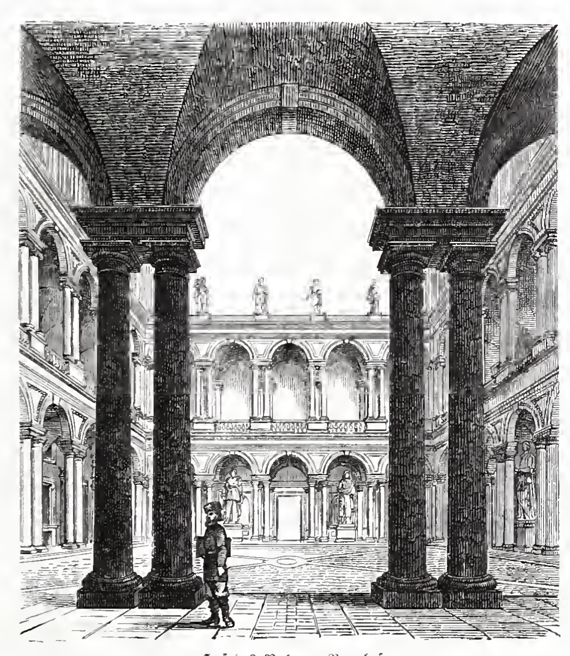
Die Galerien Roms.

Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff.

I. Die Galerie Borghese.

Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze.

Mit Illustrationen.



Hof des Palazzo Borghese.

In diesen unsern Tagen, wo die Demokratie ihre Alles und Alle gleich- und seligmachende Fahne auch auf den verlotterten Mauern der Haupt- und Residenzstadt des Katholizismus aufgepflanzt hat, und wo es demnach zu erwarten steht, daß mit der Aufhebung der verhaßten Familienstiftungen auch hier, wie es überall anders geschehen, die Kunstschätze der großen Patrizierfamilien und zugleich wohl auch manches Kleinod in Taschenformat aus den Vaticanischen Sammlungen in alle Welt zerstreut werden, möchte es wohl an der Zeit sein, die fürnehmsten und bekanntesten dieser Kunstsammlungen uns noch einmal anzusehen, solange dieselben beisammen sind, und die darin enthaltenen Hauptwerke kritisch zu besprechen. Die Aufgabe ist weder ganz leicht, noch ist sie sehr angenehm. Auch hätte ich unerfahrener Sohn der Steppe mich niemals von der Anmaßung anwandeln lassen, eine so dornige Last auf meine schmalen Schultern zu nehmen, wäre ich nicht bei einem längeren Aufenthalte in Rom zu der Ueberzeugung gekommen, daß die meisten der bedeutenderen einheimischen Kunstforscher in den gegenwärtigen Zeiten ihre kostbaren Studien, ihre Gelehrsamkeit und ihren Scharfsinn mit weit größerm Nutzen für sich selbst und ihr Vaterland in der Politik verwerthen können, und daß sie es daher einem Fremden schwerlich verübeln werden, wenn er diese verführerische Gelegenheit benützt, seine, wenn auch mit geringen Kräften, doch gewiß mit großer Gewissenhaftigkeit gemachten Studien auf die Probe zu stellen. Bedenkt man wieder andrerseits, welch eine langwierige und in den Augen der Meisten auch geringfügige Arbeit die Compilation eines Galerie-Katalogs ist, so wird man wohl ebenfalls zugeben müssen, daß man einem namhaften vielbeschäftigten Kunsthistoriker oder Galeriedirektor doch nicht wohl zumuthen darf, sich mit derlei Dingen zu befassen. Es ist dies also die eigentliche Arbeit eines Anfängers und Lehrlings, der sich in der Kunstwissenschaft noch seine Sporen zu verdienen hat, während es dem Kunstforscher oder Kunsthistoriker, gleich dem Philosophen, vorbehalten bleiben

muß, in reineren, erhabneren Regionen zu walten, damit er, gleichsam zwischen Erde und Himmel schwebend, dem Genius der Kunst unbeirrt folgen könne. Alle diese Betrachtungen und Voraussetzungen haben meine angeborene Schüchternheit nach und nach eingeschläfert und meiner Eitelkeit somit freie Zügel gelassen. Mögen die gütigen Götter es verhüten, daß die dreiste Probe nicht der des Frosches in der Fabel gleich komme!

Ich hielt es für rathsam, diese paar Worte der Entschuldigung vorauszuschicken, auf daß man diese Arbeit für nichts anderes ansehen wolle, als für was ich sie selbst halte, nämlich für einen mehr oder minder anspruchslosen Versuch eines Tartaren, seinen Witz an den großen italienischen Malern der Vorzeit zu prüfen, und dieselben kritisch zu bestimmen, wo es ihm eben däucht, daß eine passendere Taufe als die des Katalogs am Platze sein dürfte. Diese und keine andere Aufgabe habe ich mir gestellt. Ein solches Unternehmen möchte daher Niemanden anders interessiren können, als etwa irgend einen ebenbürtigen Fremden, der in den römischen Kunstsammlungen, so lange dieselben noch bestehen werden, ähnliche Studien zu machen Lust hätte; denn, da meine Urtheile in einigen Fällen von den hergebrachten und allgemein vom kunstliebenden Publikum anerkannten abweichen, so ist derselbe angehalten, seinen Scharfsinn zu üben, beide Urtheile zu prüfen und gegen einander abzuwägen, um sich sodann entweder an das eine oder das andere, oder auch, wenn er will, an keines von beiden zu halten. In diesem Sinne können ja selbst unsere Fehltritte, und daran wird es keinen Mangel haben, manchem zu Nutzen kommen, und ihm vielleicht dienlich sein, den rechten Weg aufzufinden. Hat ja doch auch das kühne Wort des Engländer's Wornum über die Holbein-Madonna zu Dresden, trotzdem es von den orthodoxen Kunstgelehrten Dutschland's anfänglich als Häresie betrachtet und gebrandmarkt wurde, zuletzt doch durch das Erkenntniß des ehrenwerthen Kunstgerichtes in der Hauptstadt Sachsens selbst die glänzendste Anerkennung und Bekräftigung gefunden.

Ich werde vor der Hand nur zwei der bedeutendsten unter den Gemäldegalerien Roms vornehmlich in's Auge fassen, die Borghesische und diejenige des Fürsten Doria Pamfili, was uns aber nicht abhalten soll, wenn die Gelegenheit sich darbietet, einige Blicke auch in die anderen Bildersammlungen der ewigen Stadt zu werfen.

Ueber die Entstehung dieser Galerien kann ich nichts Zuverlässiges berichten, da ich begreiflicher Weise mit keinem der hohen und höchsten Besitzer in persönliche Berührung gekommen bin, und da, soviel mir bekannt, die meisten Führer darüber schweigen. Dem Studium der Kunstwerke selbst, wenigstens wie wir es verstehen, geschieht dadurch jedenfalls kein Abbruch. Die meisten dieser Sammlungen aber verdanken ihren Ursprung, wenn ich nicht irre, der Kunstliebe, oder wie andere meinen, der Prunksucht des 17. Jahrhunderts: die Grundlage zu der Borghesischen wurde in den ersten Decennien jenes Jahrhunderts gelegt, die andern Sammlungen mit Ausnahme der Colonnesischen entstanden später. Die Galerie Barberini, welche durch den Papst Urban VIII., bei der Annexion des Fürstenthums Urbino an den heiligen Stuhl, einen bedeutenden Zuwachs aus dem Schlosse von Urbino erhielt, traf später das üble Loos, in zwei Hälften getheilt zu werden, von denen die eine der Familie Colonna Barberini verblieb, die andere dem Hause Sciarra Colonna anheimfiel.

Was nun die Aufstellung und Anordnung der Bilder in diesen Galerien betrifft, so wurde dieselbe in den allermeisten Fällen keinem leitenden Gedanken, sondern wie das in Italien gang und gebe ist, der Größe und der Form des Bildes, ja zuweilen auch des

Rahmens unterworfen, sodaß die Gemälde in den Zimmern mehr untergebracht, als geordnet sind. Eine beherzigenswerthe Ausnahme davon macht die Borghesische Pinakothek, die ihre gegenwärtige Aufstellung ihrem ehemaligen langjährigen Custoden verdankt, nämlich dem in neuester Zeit so hoch gefeierten Archäologen und Senatoren Commendatore Rosa, welcher in der jetzigen Anordnung derselben die Absicht zu erkennen gab, die verschiedenen Kunstwerke nach Schulen aufgestellt wissen zu wollen. Demselben Kunstforscher sollen auch mehrfache Umtaufen der Bilder zuzuschreiben sein. Die Wahl jedoch der meisten Namen, die man unter die Bilder gesetzt hat, sowohl in diesen Privatgalerien Roms als auch in allen öffentlichen Kunstsammlungen Italiens, datirt schon vom Ende des 16. oder dem Anfange des 17. Jahrhunderts, also aus einer Zeit, wo die Kunstkritik meist von einigen Akademikern und kunstliebenden Prälaten zwischen einer Prise und der andern ausgeübt wurde, und wo dann die jedesmaligen Erkenntnisse jener Herren als endgültig anerkannt, keiner weiteren Instanz unterbreitet werden durften. Diese Urtheile nun, die in den meisten Fällen nicht nur das gutwillige Kunstpublikum Europa's und Amerika's, sondern auch die Mehrheit der modernen Kunstschriftsteller zu den ihrigen gemacht, kritisch anzutasten, nach so langen, langen Jahren einer ungefährdeten friedlichen Existenz, mag den gläubigen Kunstfreunden als ein Frevel vorkommen und ist es auch in einer gewissen Hinsicht, da es ja dahin führen könnte, den lieblich gemüthlichen Kunsttraum vieler ästhetischen Seelen unangenehm zu unterbrechen. Ein solcher Gedanke hätte auch für mich peinlich sein müssen, wenn ich nicht zum voraus die Gewißheit gehabt, daß meine Worte, wie sie ja nicht für jenes Publikum niedergeschrieben sind, so auch schwerlich je an das Ohr desselben gelangen werden. Ich möchte wahrlich um keinen Preis dem Infallibilitätsglauben der kunstliebenden Touristen und Bildergalerie-Beflissenen der alten und neuen Welt den mindesten Anstoß geben! Denn, wehe allen den großen und berühmten Kunstsammlungen Europa's, falls das bisher gläubige Publikum anfangen sollte, die Kataloge und rothbändigen Führer mit dem Auge des Zweifels und des Mißtrauens zu erblicken! Der ästhetische Genuß wäre dahin, der Drang nach den Glypto- und Pinakotheken ließe nach, und der Gewinn und Nutzen für die sogenannte allgemeine Bildung möchten somit einen harten, ja einen fast tödtlichen Stoß erleiden In Wahrheit würde ich mir vielleicht eher den Daumen der rechten Hand abhacken lassen, als etwas niederschreiben, das zu solch' einem Aergerniß, zu solch' einem unberechenbaren Schaden für die Kultur Europa's führen könnte! — Damit aber hat es, wie gesagt, nicht die mindeste Gefahr. Von einem höhern oder höchsten Standpunkte aus die Sache angesehen, ist es auch in der That ganz gleichgültig, ob ein Kunstwerk mir unter diesem oder unter jenem Namen Genuß und Belehrung gewährt, die Hauptsache bleibt ja doch immer, daß es überhaupt mir Freude bringt, d. h. daß es meinen Geist auf angenehme Art berührt, daß es, wie die Deutschen sagen, die zartesten Saiten oder Fäden meiner Seele erzittern macht. Und zum Glück der Menschheit geschieht dies täglich in allen Bildergalerien Europa's, allen Mängeln zum Trotz, die pedantische Kunstforscher in den Katalogen aufzufinden sich abplagen. Ein Gemälde, sagt ja Professor von Käsemeyer in seiner Aesthetik, ist gleich einer Blume des Feldes: zarte, reine Seelen freuen sich derselben, unbekümmert darum, ob gelehrte Botaniker sie zu den Rosaceen oder zu den Malvaceen zu klassifiziren sich gefallen.

Und nun treten wir, ohne weitere Worte zu verlieren, in die Borghesische Galerie ein. Dieselbe verdient die Ehre unseres ersten Besuches, da sie trotz mancher bedeuten-

den Verluste, die sie während der langen Jahre ihres Bestandes erfahren mußte, doch noch immer unter allen Privatsammlungen der Welt unserm Dafürhalten nach weitaus die erste Stelle einnimmt. Und wenn man in neuester Zeit das Gerücht verbreitet, daß die russische Regierung 25 Millionen Franken für dieselbe geboten habe, so hat man damit nur dem großen unschätzbaren Werthe dieser Sammlung durch eine runde Zahl einen Ausdruck und damit dem kunstsinnigen Publikum einen faßlichen unabweisbaren Beweis dafür an die Hand geben wollen, daß die in diesen Räumen aufgestellten Bilder wirklich schön und theuer und daher seiner Bewunderung werth sind. — Ich werde mich in meiner kritischen Musterung der Gemälde an die Nummern des Katalogs halten und denselben nachgehen. Diese Methode ist zwar nicht die logischste, wohl aber die praktischste und wird jenen wenigen, die aufgelegt wären, etwa bei regnerischem Wetter, mir in dieser Rundschau zu folgen, die Sache erleichtern.

1. Zimmer. Die in diesem Gemache enthaltenen Bilder sind fast ausschließlich Werke von Meistern, die ihrer Geburt nach dem fünfzehnten Jahrhundert angehören, die aber noch lange Jahre hindurch im sechszehnten Jahrhundert fortgewirkt haben, wie Sandro Botticelli, Lorenzo di Credi, Francesco Raibolini, Pinturicchio, Pier di Cosimo, Giovanni Antonio Bazzi, und andere mehr, und die somit in jene Kategorie einzureihen sind, welche Pater Lanzi mit einem für seine Zeit und seinen Orden charakteristischen Ausdrucke die Modernsten unter den Alten oder die Aeltesten unter den Modernen nannte.

Ehe wir uns aber an die Betrachtung der einzelnen Bilder machen, erlaube man mir, einige Worte der Verständigung an den berühmten französischen Kunstkritiker, Herrn Charles Blanc, Membre de l'Institut, zu richten. Dieselben sollen nicht nur als Entgegnung auf eine von ihm wiederholte und von den meisten Aesthetikern und Kunstforschern unserer Tage anerkannte Maxime dienen, sondern sie sollen zugleich ein Maßstab sein für die von mir befolgte Methode. Plus les maitres sont grands, plus leur âme est engagé dans leurs ouvrages, sagt also, wenn auch nicht gerade zuerst, doch gewiß ganz richtig Herr Charles Blanc in einem seiner Artikel der Gazette des Beaux-Arts, 1861, „Une peinture de Léonard de Vinci" betitelt, worin derselbe beweisen möchte, daß ein h. Sebastian, den sein Besitzer, Herr Moreau, für 60,000 Francs an den Kaiser von Rußland verkauft hatte, nichts anderes sein könne, als ein ächtes Werk des Lionardo. Und, fährt er fort, pour juger de l'authenticité d'un tableau, il importe de connaître l'esprit du peintre plus encore que ses procédés, car les procédés s'apprennent, le faire se transmet et s'imite, mais l'âme ne saurait se transmettre; elle est essentiellement inimitable. Ainsi à l'inverse, de la plupart des connaisseurs qui regardent principalement dans l'oeuvre d'un artiste aux habitudes de son pinceau, j'aimerais mieux m'enquérir avant tout de la tournure de son esprit. L'esprit de Léonard, ou plutôt son génie était singulièrement complexe etc. etc. — Und eben weil dieses génie des Leonardo so complex war, glaubte Herr Blanc den obgenannten h. Sebastian, von dem er ein Facsimile seinem Artikel beifügt, dem Lionardo da Vinci zuschreiben zu dürfen. Was würde nun Herr Blanc sagen, wenn ich meinerseits ihm entgegentrete: Mon cher Monsieur Blanc, auch ich glaube, wie Sie, la tournure, le génie singuliérement complexe des Lionardo, wenn auch nicht erfaßt, so doch wenigstens nach besten Kräften studirt zu haben; aber neben diesem Studium der geistigen Persönlichkeit des Künstlers, die ja immer in einem ächten Kunstwerke steckt, ja die es eben ist, welche aus dem Bilde herausschauend zu uns spricht und unser Herz und unsern Geist ergreift, neben diesem psychologi-

schen Studium, sage ich, habe ich doch nie das der procédés und des faire des Meisters vernachlässigt. Und gerade weil ich in meinen Kunststudien sowohl dem Geiste gelauscht habe als der Form nachgegangen bin, glaube ich mit Zuversicht sagen zu können: der von Euch als ein Werk des Lionardo gepriesene h. Sebastianus ist, meiner Ansicht nach, nicht eine Arbeit des großen Florentiners, sondern scheint, dem schlechten Facsimile nach zu urtheilen, nur seiner Schule anzugehören und zwar höchst wahrscheinlich dem Cesare da Sesto, wenn es überhaupt erlaubt ist, nach einem sehr schwachen Stiche ein Gemälde zu besprechen und zu beurtheilen. Doch daran liegt vor der Hand nichts; wollte ich doch damit nur sagen, daß eben jeder Kunstforscher in der Einbildung lebt, den Geist des Meisters, über den er sich vernehmen läßt, erfaßt, ja besser als alle seine Vorgänger erfaßt zu haben. Und alldieweil seit Vasari die Kunstgeschichte eben diesen so breiten, so bequemen und doch so schlüpfrigen und bodenlosen Weg gegangen ist, gerade deßhalb hat dieselbe so wenige Fortschritte gemacht, da ja doch wahrscheinlich kein besonnener Mann den Einfall haben kann, jenen ästhetischen Kunstdilettantismus, der in neuester Zeit in Europa in allen Tonarten sich vernehmen läßt und in Broschüren und öffentlichen Vorträgen zum Entzücken namentlich der Damenwelt sich Luft macht, als eine Wissenschaft betrachten zu wollen, sondern eben für nichts anders halten wird als für ein unschuldiges Amüsement, von den Geistreichen mit Geist und Witz, von den Einfältigen aber einfältiglich betrieben.

Sollte nun aber Herr Charles Blanc sich noch nicht von dieser meiner Meinung überzeugt halten, so bietet mir derselbe Artikel der Gazette einen andern Beweis für die Wahrheit meiner Worte dar. Herr Blanc, der, wenn ich nicht irre, außer Lionardo da Vinci, sich auch viel mit Raffael beschäftigt, wenigstens auch manches über diesen italienischen Meister das Publikum gelehrt hat, erklärt uns nun mit einer ihn um so mehr ehrenden Aufrichtigkeit, als weder der Ort noch die Gelegenheit ihn eben dazu aufforderten, daß auch jenes viel herumgewanderte, übrigens sehr schöne Bildchen, Marsyas und Apollo darstellend, welches noch immer im Besitze seines Entdeckers, des Engländers Herrn Moris Moore, sich befindet und gewiß gar manchem meiner Leser noch in der Erinnerung sein wird, nach seinem Dafürhalten ein ächtes Werk Raffael's sei. Daß der glückliche Eigenthümer dieses gar feinen und interessanten Bildes es für ein Gemälde des Raffael Santi in allem Ernst ansehe und als solches es dem Publikum präsentire, ist ganz in der Ordnung, und Niemand wird und kann ihm so etwas übel nehmen, am allerwenigsten der Schreiber dieser Zeilen. Und wenn es wahr ist, daß die Freuden, die uns die Einbildungskraft bescheert, die reinsten und auch die lebhaftesten sind, so kann ich Herrn M. Moore nur von Herzen seinen Raffael gönnen.

Jenes Bildchen nun ist in allen größern Städten Europa's gewesen, ist so zu sagen von allen Kunstkennern der Welt gesehen und bewundert, von dem geringsten Theil derselben aber für ein Werk Raffael's gehalten worden. Keine öffentliche, keine Privatgalerie hat ihren Schatz durch diesen neuen Raffael vermehren wollen. Und doch muß man billigerweise, um nicht allzu exklusiv zu sein, annehmen, daß unter den hunderten von Kunstverständigen, welche das Bildchen sich angesehen und studirt haben, doch auch etliche, wenn nicht gerade alle, sich befunden haben werden, die mit dem nämlichen Rechte, wie Herr Charles Blanc, von sich sagen könnten, die tournure de l'esprit des Santi studirt zu haben. Und wäre es nicht gar zu vermessen, in einer Streitfrage, in der die gewiegtesten und berühmtesten Kunstforscher und Professoren der alten und neuen Welt sich

nicht haben verständigen können, auch meine eigene Stimme hören zu lassen, so würde ich hinzufügen: für mich ist jenes Bildchen nichts anderes, als ein herrliches Werk des jungen Timoteo Viti von Urbino. Herr Blanc wird daher hoffentlich einsehen, daß mit dem sogenannten Studium der tournure de l'esprit de l'âme eines Meisters noch nichts oder doch sehr wenig gethan ist, wenn es sich darum handelt, mit mehr oder minder wissenschaftlicher Sicherheit den Autor eines Kunstwerks zu bestimmen. Ist der verstorbene Graf von Lepel auf diesem nämlichen Wege doch dahin gekommen, im Jahre des Herrn 1825 noch die Echtheit der Madonna di S. Sisto in der Dresdener Galerie zu bezweifeln! Der edle Graf führte als Hauptgrund seiner Zweifel eben auch an: daß die Kunst nicht leicht in Worte gefaßt werden könne, denn sie rühre und wirke auf's Gefühl. Und auf diese schlüpfrige Maxime gestützt, erklärte derselbe die Dresdener Madonna di S. Sisto für ein Werk aus der Schule Raffael's, etwa des Timoteo della Vite, während es Hofrath Hirth als eine Arbeit des Fattore betrachtet wissen wollte. [1])

Nur durch das ernste Studium der Form gelangt man nach und nach dazu, den Geist, der sie belebt, zu erkennen und zu erfassen. Freilich lassen sich solche Studien nicht in ein paar Wochen oder Monaten abthun. Jedes ächte Werk eines Meisters, bemerkt ein indischer Kunstkritiker, wird dir antworten, wenn du es verstehst, es zu fragen. Bleibt es dir die Antwort schuldig, so rechne darauf, daß entweder deine Frage unverständig war, oder aber daß die Seele, der Geist, das Wesen des Meisters nicht in jenem Werke lebt. Folglich, füge ich hinzu, daß das vermeintliche Kunstwerk entweder Kopie oder Fabrikarbeit war. Und wenn ich nun zum Beweise dieser von mir hier wiederholten Wahrheit mich so zu sagen gezwungen sehe, einzelne materielle Zeichen und Formen (die aber doch wieder nicht so materiell oder auch zufällig sind, wie sie vielleicht manchem erscheinen möchten) näher anzugeben, so darf ich wohl hoffen, von meinen gütigen Lesern nicht mißverstanden zu werden. Denn, sagt schon Lionardo da Vinci, „Chi si promette dalla sperienza, quel che non è in lei, si diposta dalla ragione“ (Codex Atlanticus).

Niemand, der einigermaßen mit dem Studium italienischer Kunstwerke befreundet ist, wird in Abrede stellen wollen, daß es manchmal nicht so leicht ist, wie es scheint, Werke des Schülers von denen des Meisters zu unterscheiden, und da wir bei der florentinischen Malerschule stehen, ein Werk z. B. des jungen Filippino Lippi von dem eines Sandro Botticelli, oder ein Jugendwerk des letztern von dem des Fra Filippo Lippi, oder eine tüchtige Jugendarbeit des Raffaellino del Garbo von einer schwächern Arbeit des Filippino zu unterscheiden. Handelt es sich ja hier doch immer um Werke der nämlichen Schule oder der nämlichen Kunstrichtung. Denn, wie Fra Filippo der Lehrer des Botticelli, so war dieser der Meister des Filippino, der seinerseits wieder den Raffaellino del Garbo zum Schüler hatte. Ja manchmal geschieht es sogar, daß der Großenkel in der Kunst mit seinem Urgroßvater verwechselt wird, wie dieß, um einige Beispiele anzuführen, in der Galerie delle belle arti in Florenz geschehen ist, woselbst zwei Bilder (den h. Joh. Baptist und die h. Magdalena darstellend [2])), welche zweifellos dem Filippino angehören, zuerst dem Masaccio, also dem Lehrer Fra Filippo's, später dann dem Andrea del Castagno zugeschrieben wurden, während der in der Mitte derselben Bilder aufgestellte h. Hierony-

---

1) Siehe Graf von Lepel: Verzeichniß der Werke Raphael's.

2) No. 57 und 59.

mus [1]), ebenfalls ein Werk des Filippino, noch immer dem Andrea del Castagno zugedacht wird [2]). In der Galerie degli Uffizi aber giebt man den kleinen „h. Augustinus in seinem Studirzimmer“ (No. 1179) [3]) dem Fra Filippo Lippi, da er doch unbedingt dessen Schüler Sandro Botticelli angehört.

Es wäre mir leicht noch mehrere andere Beispiele der Art anzuführen zum Beweise dafür, daß es selbst anerkannten Kunstkennern nicht immer gelingt, mit einer gewissen Sicherheit die Werke des Schülers von denen des Meisters, oder umgekehrt, zu unterscheiden, wenn sie bei einer solchen Beurtheilung nur den s. g. ästhetischen Maaßstab der „tour-de l'esprit“ und den der „âme“ eines Künstlers mitbringen.

Andrerseits reicht manchmal auch die größte, ergrauteste Praxis und Routine nicht aus, ein Originalwerk von einer guten Schulkopie zu unterscheiden, wovon die schlagendsten Beweise aus öffentlichen Galerien sowohl Italiens und Frankreichs, als namentlich auch Deutschlands anzuführen wären. Der Schreiber dieser Zeilen muß sich bei dieser Gelegenheit vor allem dagegen verwahren, als ob er auch im mindesten die Anmaßung hätte, die tournure de l'esprit, l'âme irgend eines der großen Künstler Italiens erfaßt zu haben. So weit wahrlich versteigt er sich nicht in seiner Selbstüberhebung. Er weiß gar wohl, daß es ihm, dem Sohne einer unwirthlichen Steppe, schon von der Mutter Natur versagt wäre, die Seele eines italienischen Künstlers, hieße er auch nicht Raffael oder Michelangelo, Lionardo da Vinci oder Correggio, vollkommen zu verstehen und zu der seinigen zu machen. Auch wandelt denselben gar oft der Gedanke an, als ob er nach seinem vieljährigen Studium der italienischen Meister kaum über die ersten Anfangsgründe der Kunstsprache hinausgekommen sei. Worüber aber in seinem Herzen kein Zweifel mehr waltet noch walten kann, ist, daß man bei solchen Studien zuerst und vor allem durch die Form in den Geist dringen muß, um sodann von diesem zurück zur wahren Erkenntniß der Form selbst zu gelangen [4]). Solch eine philosophische Phrase klingt ungefähr wie ein Recept, und muß dem modernen Lesepublikum, welches überhaupt an dergleichen ästheti-

---

1) No. 58.

2) Siehe Vasari, Bd. 4, S. 150, Note 3.

3) Die Herren Crowe und Cavalcaselle (siehe Bd. 2, S. 348, Note 1) schwanken in der Bestimmung dieses schönen Bildchens zwischen Botticelli und Filippino Lippi — haben es aber jedenfalls dem Fra Filippo genommen, dem der Katalog und mit ihm die florentinischen Kommentatoren des Vasari es irrigerweise zuschrieben und zwar aus keinem andern Grunde, als weil Vasari erzählt, daß auch Fra Filippo einst „einen h. Augustinus in seinem Studirzimmer“ gemalt habe; als ob der nämliche Gegenstand nicht von vielen Malern behandelt werden konnte und auch behandelt wurde. Und weil derselbe Vasari (Bd. 1, S. 163) sagt, daß Johannes van Eyck einen h. Hieronymus gemalt, welches Bildchen Lorenzo de Medici einst besessen habe, siehe da sind die nämlichen Herren Kommentatoren ohne weiteres mit der Frage bereit: könnte nicht jener h. Hieronymus, der dem Löwen einen Dorn aus der Tatze zieht, das von Vasari bezeichnete Bild sein? Dieses vielfach gefeierte Bild hängt in der Pinakothek von Neapel, wurde daselbst früher mit mehr Verstand wenigstens einem neapolitanischen Maler, dem Colantonio del Fiore zugeschrieben, bis in neuerer Zeit einigen deutschen Kunstgelehrten es in den Sinn kam, das oben genannte Bild des h. Hieronymus dem Johannes van Eyck in die Schuhe zu schieben. Ja, der verstorbene Geheimrath Direktor Waagen wollte noch einen Schritt weiter gehen, und sogar die Hand des älteren der Brüder van Eyck in dem Bilde erkennen! Meiner Ansicht nach gehört jener h. Hieronymus, wenn auch nicht dem Colantonio del Fiore, einem Maler, von dem man gar nichts weiß, und über welchen daher die neapolitanischen Kunstschreiber mit ihrer reichen Phantasie die schönsten Dinge uns zu berichten wissen, — doch gewiß einem Pinselführer aus der neapolitanischen Schule an, welcher ein flämisches Bild sich zum Muster genommen hatte.

4) La natura incomincia col ragionamento e termina coll'esperienza, lehrte schon Lionardo da Vinci.

schen Verordnungen und Recipe's großen Gefallen zu finden scheint, nicht ganz verwerflich vorkommen. Was aber mich selbst anbetrifft, so kann ich ihm aus langjähriger Erfahrung die Versicherung geben, daß die praktische Anwendung einer solchen Verordnung eine nicht so leichte Sache ist, wie sie eben zu sein scheint, und zudem keine geringe Zeit und Mühe kostet. — Was ist aber z. B. in einem Gemälde die Form, wodurch der Geist, l'âme, la tournure de l'esprit des Malers sich ausspricht? Doch nicht bloß die Stellung und Bewegung des menschlichen Körpers, der Ausdruck und die Form des Antlitzes, das Kolorit, der Faltenwurf? Das sind allerdings bedeutende Theile dieser Form, aber nicht die ganze Form. Dazu gehören z. B. noch die Hand, als einer der geistigsten, charakteristischsten Theile des menschlichen Körpers, das Ohr, die Landschaft im Hintergrunde, wenn eine da ist, die Farbenaccorde oder die sogenannte Farbenharmonie. In dem Werke eines ächten Künstlers sind alle diese einzelnen Theile des Bildes charakteristisch, individuell und daher von Bedeutung — denn, wie gesagt, nur durch die Erkenntniß derselben vermag man zur „tournure de l'esprit“, zum Geiste selbst des Schöpfers zu dringen.

Das ist aber noch nicht alles. Wie die meisten Menschen, sowohl die redenden als die schreibenden, beliebte Worte und Phrasen, angewöhnte Redensarten haben, die sie, ohne dessen sich zu versehen, oft anbringen und nicht selten auch da, wo sie gar nicht hingehören, so hat auch fast jeder Maler solche angewohnte Manieren, die ihm entschlüpfen, ohne daß er derselben gewahr werde. Ja es geschieht selbst, daß der Künstler manche seiner physischen Gebrechen und Unarten in sein Werk überträgt [1]). Wer nun die Absicht hat, einen Meister näher zu studiren, besser kennen lernen zu wollen, der muß auch auf dergleichen materielle Kleinigkeiten sein Auge richten, und dieselben aufzufinden wissen; wozu natürlich die Beschauung eines einzelnen oder nur einiger seiner Werke nicht genügt, sondern stets eine größere Zahl derselben erforderlich sind, und zwar aus allen Perioden seines künstlerischen Wirkens und Schaffens. Herr Charles Blanc und mit ihm mancher deutsche Kunstgelehrte werden diese kleinlichen Zumuthungen und Rathschläge eines sarmatischen Kunstjüngers vielleicht mit dem Lächeln des Mitleides aufnehmen; an solche große Herren sind dieselben aber auch nicht gerichtet. Gebe ich ja doch gerne zu, daß es viele bevorzugte eminente Geister giebt, welche durch bloße Intuition und mit einem einzigen Blicke das erkennen und durchschauen, wozu unser Einer entweder gar nicht oder doch nur nach langen Jahren und mit vieler Mühe zu gelangen vermag, — sondern daß andrerseits auch Leute unter der Sonne lebten und noch leben, wovon wir ganz frische Beispiele haben, deren Auge so scharfsichtig und eindringend ist, daß sie mit einem Blicke ein altes Gemälde, sei es a tempera, sei es in Oel gemalt, dir gleichsam chemisch zu analysiren vermögen, und die da im Stande sind, dir genau und mit großer Bestimmtheit zu sagen, wie der Maler dabei verfahren ist, ob er sich dieses oder jenes Firnißes, des Eiweiß oder aber des Feigensaftes u. s. w. bedient habe, gerade so, als ob sie hinter der Staffelei des alten Meisters selbst gestanden und ihm zugeschaut hätten, als er das Bild verfertigte. Wohl ihnen, und noch wohler denen, die ihren

1) Lionardo da Vinci sagt, Capitel XLIII: Quel pittore che avrà goffe mani, le farà simili nelle sue opere, e cosi gli interverrà in qualunque membro, se il lungo studio non glielo vieta. Und im Capitel LXV. seines Trattato della Pittura bemerkt er abermals, daß die Künstler sehr leicht in den Fehler verfallen, die Gebrechen ihres eigenen Körpers in die von ihnen dargestellten Figuren überzutragen, und warnt sehr davor: conciossiach'egli è mancamento, che è nato insieme col giudizio: perchè l'anima è maestra del tuo corpo, e quello (d. h. mancamento) del tuo proprio giudizio è che volentieri si diletta nelle opere simili a quelle che essa (d. h. l'anima) operò nel comporre il tuo corpo.

Worten Gehör schenken! — Bei jeder Regel giebt es ja Ausnahmen. Und was von jenen großen Aesthetikern und Kunsthistorikern und Kennern gilt, das soll auch auf alle lebenden Heroen der Malerzunft, wie sich von selbst versteht, bezogen werden. Große Maler können ja nur von ihren Kunstgenossen richtig beurtheilt und verstanden werden. Dieses sehr alte und deßhalb ehrwürdige Axiom der Chinesen hat auch in jüngster Zeit namentlich in Deutschland seine Bekräftigung gefunden, und ich beuge daher mit verdoppelter Demuth vor der Wahrheit die Stirne; was mich aber durchaus nicht abhalten soll, auf unserm steilen mühsamen Wege mit gewohnter Beharrlichkeit weiter aufwärts zu klimmen, in der Hoffnung, wenn der Tod nicht schon vorher mich ereilt, endlich auf einen Punkt zu gelangen, von wo aus auch uns armen Eindringlingen die Aussicht, wenigstens auf den zunächst unter unserm Blicke laufenden Thalweg der Kunst gestattet sein mag!

Doch kehren wir wieder zu unserm Thema zurück. Es ist also gerade das Studium aller dieser einzelnen Theile, welche die Form eines Bildes ausmachen, das ich denjenigen empfehlen möchte, die da nicht gesonnen sind, bloß kunstfaselnde Dilettanten zu bleiben, sondern die wirklich zur Kunstwissenschaft durchzudringen Lust und Anlage hätten.

Versuchen wir durch ein Beispiel unsern leider sehr mangelhaft ausgesprochenen Gedanken dem geduldigen Leser zu veranschaulichen. Ich habe oben bemerkt, daß nach dem Antlitze die Hand der vergeistigtste, charakteristischste Theil des menschlichen Körpers sei.

Nun sind die meisten Maler, und mit vollem Recht, gewohnt, den Hauptaccent ihrer Kunst auf das Gesicht zu legen, und dasselbe so bedeutungsvoll wie möglich darzustellen, wobei es bei Schülern oft vorkommt, daß sie Seitenblicke auf die Werke ihres Meisters werfen. Das Nämliche geschieht aber nicht wohl oder doch nur sehr selten bei der Darstellung der Hände und der Ohren, die in jedem Individuum doch wieder verschieden gestaltet sind. Jeder bedeutende Maler hat, so zu sagen, seinen ihm eigenthümlichen Typus von Hand und von Ohr. Man vergleiche z. B. die Hände in den Bildern des jugendlichen Raffael — von 1504 etwa bis 1515 — mit den Händen in den Werken seines Lehrers Perugino, und man wird in denselben einen sehr merklichen Unterschied finden zwischen dem Schüler und dem Meister. Namentlich in den Bildern seiner s. g. zweiten Manier: Ecce homo (Brescia), Sposalizio (Mailand), Madonna del Granduca und del Cardellino (Florenz), di casa Ansidei (Blenheim, England), in den Porträts Doni (Florenz), in dem der s. g. Donna gravida (Florenz) u. s. w. ist die Hand breit und etwas platt im Metacarpium, fett, knorrig in den Fingergelenken, hat sie zumal mit ihren flachen, abgeschnittenen und über die Fingerspitzen hinausragenden Nägeln einen, wenn ich mich so ausdrücken darf, sehr hausbackenen bürgerlichen Charakter. Nach 1507 ungefähr, als er mehr mit Leuten aus der höhern Gesellschaft in Berührung gekommen, veredelt Raffael ein klein wenig die Hand seiner s. g. zweiten Manier: Kreuzabnahme (Borghese, Rom), Karton zur Schule von Athen in der Ambrosiana (Mailand), um dann später zur idealen, aristokratisch-akademischen Hand seiner Fornarina (nicht der sogenannten in der Tribuna [1]), sondern der ächten im Palast Pitti Nr. 245) zu gelangen. Und wie die Hand, so ist auch in jenen

1) Schon die Hand dieser s. g. Fornarina hätte jedem gründlichen Beobachter sagen sollen, daß jenes schöne weibliche Porträt nicht die Arbeit des Raffael sein könne.

Bildern Raffael's, deren Ausführung ganz ihm angehört, das Ohr stets charakteristisch, und unterscheidet sich ebenfalls in der Bildung von dem Ohre an den Köpfen des Pietro Perugino, des Pinturicchio, des Giovanni Spagna. Nach diesen sehr flüchtigen Vorbemerkungen über die Bedeutung der einzelnen Theile im Allgemeinen und der Hand im Besondern in den Werken der Meister aus der guten Zeit, sehen wir uns nun



Fra Filippo Lippi.

z. B. die Hände der obengenannten drei florentinischen Meister, Fra Filippo, S. Botticelli und Filippino, genauer an. Fra Filippo hat seine Hand derjenigen seines Lehrers Masaccio geradezu nachgebildet und bis ans Ende seines Lebens beibehalten. Dieselbe wurde schon von seinen Zeitgenossen, wie Vasari erzählt, bekrittelt [1]). Und, in der That, sie ist eben nicht schön geformt, sondern plump, schwerfällig und schlecht in der Modellirung; auch sein Ohr hat eine runde, klotzige Form und ist gewöhnlich einwärts gebogen. Für dergleichen Studien ist freilich die Stadt Rom zu arm an Werken des Meisters; wer daher von der Wahrheit meiner Beobachtungen sich besser zu überzeugen wünscht, dem würde ich rathen, nach Florenz zu gehen, woselbst er in jenen drei Galerien über ein halbes Dutzend Bilder des Fra Filippo finden wird. In Rom jedoch befinden sich noch zwei Tafeln dieses bedeutenden Meisters: die eine in der Galerie Doria Pamfili, die andere in der Bildersammlung des Lateran. Auf der ersten ist die Verkündigung dargestellt (II. Saal, Nr. 28), die h. Jungfrau sitzt vor einem Lesepulte, ihr gegenüber der Erzengel mit einer Lilie in der Hand. Goldgrund. Gehört aber nicht zu den bessern Werken des Malers. Aehnliche Verkündigungen von ihm sieht man auch in der Kirche des h. Lorenz in Florenz [2]) und in der Münchener Pinakothek. Das Bild Fra Filippo's im Lateran ist ein Triptychon: in der Mitte die Krönung Maria's; rechts zwei h. Olivetaner-Mönche, die den Besteller des Bildes Carlo Marzuppini von Arezzo der Madonna empfehlen, im Hintergrunde dre Engel mit musikalischen Instrumenten; links zwei andere h. Mönche, die ebenfalls einen gläubigen Erdensohn der Mutter Gottes vorstellen und ihrer Gnade anempfehlen, und im



Sandro Botticelli. Filippino Lippi.

Hintergrunde ebenso drei Engel. Dieses Gemälde hat stark durch Retouchen gelitten und wurde 1842 durch den Bilderhändler Baldeschi von Arezzo nach Rom gebracht und an Papst Gregor XVI. verkauft.

1) Siehe Vasari ed. Lemonnier, Vol. 4. p. 120.: „dove da Carlo Marsuppini gli fù detto, che egli avvertisse alle mani che dipingeva perchè molto le sue cose erano biasimate".

2) Die Verkündigung in München, die bedeutendste von den dreien, mag wohl die von Vasari citirte sein, welche Fra Filippo für die florentinische Familie „Della Stufa" gemalt.

Bei Botticelli ist dagegen die Hand sehr knochig und, wenn ich so sagen darf, plebejisch, — mögen die Herren Demokraten mir diesen Ausdruck vergeben, — die Nägel sind breit, viereckig, mit scharfen dunkeln Umrissen. Diese seine Hand, dabei seine angeschwollenen Nasenflügel, sein bewegter länglicher Faltenwurf nebst der leuchtenden Durchsichtigkeit seiner Farbe, wo das Kirschroth die vorherrschende Note ist, während in den Gemälden des Fra Filippo das Hellblau und Hellgrau die Grundtöne bilden, lassen des Botticelli Bilder leicht von denen seiner Nachahmer auch von der Außenseite unterscheiden.

Die Hand des Filippino Lippi endlich hat eine ganz eigenthümliche und unschöne Fingerbildung. Der Ansatz der Finger an der Hinterhand (Metacarpium) ist so scharf angegeben, daß diese zwei Theile nicht in einander gewachsen, sondern fast wie an einander geleimt aussehen. Die Finger sind lang, hölzern und wenig belebt. Und wie die Gamme der Farben bei diesen drei verwandten Malern eine verschiedene ist, so weichen sie auch in ihren landschaftlichen Hintergründen stark von einander ab, und selbst die Form des Nimbus oder Heiligenscheins auf ihren Bildern ist verschieden. Die Landschaft des Fra Filippo gleicht der seiner Zeitgenossen und besteht, wie auf den Bildern des Beato Angelico, meist aus einer Reihe kugeligter Hügel; Botticelli hat dagegen ideale Landschaften mit zackigem Gefelse und sehr oft auch tief eingeschnittenen Fluß- und Meer-Buchten [1]) Filippino Lippi studirte seine landschaftlichen Gründe schon mehr nach der Natur und giebt gewöhnlich toskanische baumbepflanzte Hügelgegenden. Auch sind seine Landschaften dunkler gefärbt als diejenigen des Botticelli. Ein feines Gefühl für landschaftliche Linien hatte sein begabter Schüler Rafaellino del Garbo, dessen landschaftliche Hintergründe besser aufgebaut und feiner, wärmer betont, als die des Meisters, sind.

Einzelne Werke dieser drei obengenannten Meister findet man zwar in Roms öffentlichen Galerien; um dieselben aber genauer kennen zu lernen, muß man, wie oben gesagt, nach Florenz wallfahrten. Von Filippino Lippi sieht man in Rom, außer seinen bekannten Fresken in S. Maria sopra Minerva, eine gute Tafel im zweiten Saale der Galerie Sciarra Colonna.

(Fortsetzung folgt.)

1) Das IX. Capitel des Trattato della Pittura des Lionardo da Vinci: precetto del pittore universale, ist entweder apokryph (was mir sehr wahrscheinlich erscheint) oder aber Lionardo hatte sehr Unrecht zu behaupten, daß Botticelli jämmerliche Landschaften zu malen gewohnt wäre.





Johan Jozefszon van Goyen.

Von Dr. C. Vosmaer.

Mit Illustrationen.

Drei holländische Maler wetteten einmal — es mag etwa im Jahre 1640 gewesen sein —, wer von ihnen in einem Tage bis vor Sonnenuntergang das beste Bild zu Stande brächte. Handfertig und schnell zu malen, war damals eine sehr geschätzte Eigenschaft; und wahrlich, wenn man die erstaunliche Menge von Werken der alten holländischen Künstler überblickt, so kommt man zu der Ueberzeugung, daß die Eigenschaft allen so zu sagen angeboren gewesen sein muß.

Die Drei, welche jene Wette eingingen, waren Knibergen, van Goyen und Porcellis, sämmtlich Kinder des letzten Decenniums des sechzehnten Jahrhunderts. Knibergen war ein jetzt wenig bekannter Landschaftsmaler aus Utrecht; van Goyen der unerschöpfliche Darsteller geistreich behandelter Landschaften und Seestücke; Porcellis, etwas älter als jene, aus Gent gebürtig, doch 1622 in Haarlem verheirathet und dort wohnend, wurde der „Raffael der Seemaler" genannt.

Sie gingen an's Werk; ihre Genossen schauten ihnen zu. Knibergen stellte eine große Leinwand auf die Staffelei und begann, geschickt wie er war, tapfer drauf loszumalen, als schriebe er es nur so hin: Luft, Ferne, Bäume, Berge, stäubende Wasserfälle entquollen seinem Pinsel und Alles, was er machte, stand gleich fix und fertig da. Er setzte den Baumschlag keck und sicher hin; die dicken Wolken trieben nur so her vor seiner Hand, und Felsen und Gründe wurden wie aus seiner Farbe herausgeboren.

Ihm zur Seite saß Johan van Goyen. Der ging ganz anders zu Werke. Seine ganze Leinwand licht anlegend, dort hell, hier etwas dunkler, so daß sie wie ein Stück marmorirtes Papier aussah, wußte er darauf allerlei schöne Dinge anzubringen, die er mit wenig Mühe und in wiederholten Versuchen kenntlich machte, so daß dort eine hübsche Fernsicht mit Bauergehöften, hier eine alte Stadtmauer mit Thor und Hafendamm, die sich im Wasser spiegelten, und Schiffe und Kähne, mit Reisenden beladen, zu Tage kamen. Man sah ein fertiges Bild, ehe man bemerken konnte, was er vorhatte.

Als Porcellis begann, gaben die Umstehenden die Hoffnung beinahe verloren; es war, als wenn er nicht wüßte, wie beginnen. Er entwarf erst im Geiste das ganze Gemälde, bevor er Farbe in die Pinsel nahm. Der Erfolg lehrte, daß dies die beste Art vorzugehen war. Denn auch er war vor dem Abend fertig, und obwohl Knibergen's Gemälde größer, van Goyen's reicher belebt war, so urtheilte man doch, daß das Werk des Porcellis schöner sei und obenein den Vorzug besitze, den man nicht erreichen kann, wenn man die Sachen nur so fertig aus dem Aermel schüttelt oder sie sucht und findet in den während der Arbeit sich darbietenden Zufälligkeiten.

Samuel van Hoogstraten, der Verfasser des besten Werkes, aus dem wir die alten holländischen Meister kennen lernen können, hat uns diese Schilderung nach dem Leben aufbewahrt [1]).

Wenngleich schnell und gut zu malen, hier die Hauptsache war, so behielt doch Jeder seine eigenthümliche Behandlungsweise bei, und darum gewährt uns diese kleine Erzählung einen hübschen Einblick in van Goyen's Art zu arbeiten, wie dieselbe ja auch in seinen Bildern sich zeigt.

Van Goyen ist voll echter künstlerischer Empfindung, einer Empfindung, die zwar nicht tief geht, aber von sehr reizender Wirkung ist durch die Geistigkeit seines Vortrags, die frische Natürlichkeit seiner Anschauungsweise und die Feinheit der Töne, die der Meister anschlägt. Handfertig und geschickt sind alle alten holländischen Maler gewesen; aber einfach und natürlich sind sie nicht alle gewesen. Vor van Goyen und zu seiner Zeit stritten zwei Richtungen um den Vorrang. Die Vertreter der einen hielten sich an die einfache Natur, so wie sie sich unmittelbar in ihrem Geiste abspiegelte; die Führer der andern fügten zu ihr hinzu oder änderten an ihr, was ihnen entweder ihre Phantasie eingab oder was eine systematische Kunstlehre erheischte oder endlich was ein durch die klassischen Italiener gebildeter Geschmack ihnen als erprobt empfahl.

Van Goyen gehört ganz und gar der ersten Richtung an.

Nachdem die Landschaft sich auf den biblischen Bildern der alten Italiener und Flamänder einen Platz errungen hatte, verdrängte sie, zumal bei letzteren, auch die heiligen Figuren und nahm ihre Staffage aus dem wirklichen Leben. Es lag in der Natur der Sache, daß dieser Proceß zumal in Nord-Niederland sich schnell und energisch vollzog. Doch blieb die Landschaft noch geraume Zeit Nebensache und der Mensch mit seinen Städten, Burgen, Dörfern, seinen Schiffen, Stadtthoren und Wagen nahm die erste Stelle in den Bildern ein. Die Werke eines Bril, Brueghel, Savery, Hans Bol, Vinckeboons sind noch überfüllt mit kleiner Staffage, zu welcher selbst ein Orpheus mit seinen Thieren oder ein Paradies mit seinem bunten Gewimmel herbeizezogen wird. Allmählich aber wuchs die Landschaft den Figuren über den Kopf. Zu den Ersten, welche damit bei uns

---

1) Hooge Schoole der Schilderkonst, 237.

vorgingen, gehört Esajas van den Velde. Doch spielen bei ihm die Figuren noch eine große Rolle, und es sind die Reitergefechte, die fröhlichen Gesellschaften, die Märkte auf seinen Bildern von nicht minderem Gewichte als die landschaftliche Umgebung. In seiner Darstellung der Natur begann dann mehr und mehr die konventionelle Komposition vor der wirklichen Natur in den Hintergrund zu treten, obgleich er in den Formen der Bäume und den länglich eiförmigen Blättern die Eigenart der alten Schule, der Bril, Brueghel, Savery und Keerings beibehielt.

Van Goyen's Landschaft kommt der Natur noch näher. Unbefangen steht er mit frischem und offenem Blick der Natur gegenüber und giebt sie treu wieder, wie er sie sieht. Dabei ist aber auch bei ihm die Staffage noch eine Sache von großem Belang. Erst bei seinem Zeitgenossen Wynants und den aus dessen Richtung hervorgegangenen Landschaftsmalern Jakob van Ruysdael und in ganz anderer Auffassung Roelant Roghman und Philip Koninck ist die Landschaft ganz selbständig und allein um ihrer selbst willen da.

Van Goyen war ein zu geistvoller Beobachter und Zeichner von Figuren, Schiffen, Thieren, Wagen, malerisch gelegenen Hütten und Stadtmauern, als daß er diese Seite seines Talentes nicht fortwährend hätte in's Licht stellen sollen. Gleichwohl gehören diese Bilder, insofern die Landschaft in ihnen dem Figürlichen gleichwerthig ist, zu den ältesten holländischen Landschaftsgemälden von völlig natürlicher Auffassung. Sie sind das auch nicht weniger durch die meisterhafte Behandlung der Lüfte, die in unserer Landschaft ja eine so gewichtige Rolle spielen.

Houbraken giebt van Goyen's Geburt genau an: zu Leyden auf St. Pontianus-Abend, das war am 13. Januar, des Jahres 1596. Er lernte bei Schilperoord, beim Bürgermeister Isack Nikolai van Swanenburgh, bei de Man, bei Klok, endlich bei Willem Gerritsen te Hoorn, bei dem er zwei Jahre blieb. Alle diese Meister haben ihn nicht verdorben; er hat sein angeborenes Talent behalten und selbständig entwickelt; er malte, wie der Vogel singt. Kaum neunzehn Jahre alt, kehrte er nach Leyden zurück und suchte sich allein seinen Weg. Um diese Zeit unternahm er nach Houbraken eine Reise nach Frankreich und besuchte verschiedene Theile desselben, sein Skizzenbuch mit allem, was ihm Hübsches begegnete, füllend. Als er nach Leyden zurückkam, sah sein Vater, daß er zu viel Talent hatte, um es nicht noch weiter zu bringen, und gab ihn nach Haarlem bei Esajas van den Velde in die Lehre, bei welchem er ein Jahr blieb.

Dann kehrte van Goyen als ein vollendeter Meister nach Leyden zurück, wo er sich im Jahre 1618 mit Annetje Willems van Raelst verheirathete.

Wir kennen nur einige wenige Werke aus dieser frühen Zeit. Höchst wichtig sind deßhalb die zwei kleinen runden Bildchen in der Sammlung des Herrn B. Suermondt, ein Sommer und ein Winter [1]), mit sehr kleinen Figürchen, die jedoch frei und durchaus nicht kleinlich behandelt sind. Van Goyen folgte hierin wahrscheinlich dem Esajas van den Velde, der ebenfalls dergleichen sehr kleine Bilder mit beinahe mikroskopischen Figuren malte. Zwei kleine Rundbilder von Van den Velde in dieser Art besitzt das Hamburger Museum, einen Winter von 1629 und eine Sommerlandschaft von 1625.

Van Goyen's Malweise war anfangs nicht die, welche Hoogstraten beschreibt. In Baumschlag und Figuren, in Anordnung und Kolorit, endlich in dem pastosen Farben-

1) Der Winter ist bezeichnet I. V. GOIEN. 1620. Beide haben 10 Centimeter Durchmesser.

auftrag gleicht er in seiner frühen Zeit dem Esajas van den Velde, Vinckeboons, Brueghel, in gewisser Hinsicht auch dem van de Venne und Avercamp. Hiervon sieht man ein bemerkenswerthes Beispiel in einer reich staffirten und sehr fleißig behandelten Dorflandschaft des Braunschweiger Museums, bezeichnet I. V. GOIEN. 1623, voll Bauern, Soldaten, Wagen u. s. w., die großen Bäume grün gefärbt und die Formen der Blätter bestimmt gezeichnet, alle Lokaltöne fest und hart und fett in der Farbe: mit einem Wort ganz anders, als wir es in den dünn und mit braunen, grauen Tönen gemalten Bildern van Goyen's gewohnt sind. Ferner sind aus dieser frühen Zeit zu merken: Eine Zeichnung aus d. J. 1625 in der Suermondt'schen Sammlung. — Im Kataloge der Sammlung Van der Linden van Slingeland, Dortrecht 1785: eine Landschaft, im Vordergrunde Wasser mit einer Brücke, worauf Menschen und Thiere, und mit mehreren Kähnen; an der anderen Seite Baulichkeiten mit Bäumen und im Hintergrunde ein Dorf. Der Katalog setzt hinzu: „1625, in der Art seines Meisters E. Van den Velde". Preis: 11 Fl. — Außerdem waren in der Sammlung noch vierzehn Bilder des Meisters, die auf 20 bis 200 Fl. gingen. — In der Galerie Liechtenstein zu Wien: ein Halteplatz mit Wagen, bezeichnet und datirt 1624. [1]) — Vielleicht fällt auch das Porträt Trigland's, welches van Goyen, wie Kramm berichtet, malte, in diese Leydener Zeit. Er hat mehrere Porträts gemacht; Terwesten, Katalog, S. 340 giebt an: „Een fraai mans — en vrouwe-portret in een landschapje, door J. van Goyen. Fl. 18. 10." —

Friede und Wohlfahrt und das Luxusbedürfniß am Hofe des Statthalters hatten den Haag zu einem Platze gemacht, an dem ein Künstler einen weiten Wirkungskreis fand. Dies mag der Grund gewesen sein, der van Goyen im Jahre 1631 dorthin zog, gleich so vielen andern Künstlern, die sich damals im Haag niederließen, unter Anderen Esajas van den Velde, den man 1628 in die dortige Gilde eingeschrieben findet.

Van Goyen's Malweise wurde um diese Zeit, unter Bewahrung ihres eigenthümlichen Charakters, breiter und kecker, die Ausführung wurde freier, wie seine fertige Hand es sich erlauben durfte ohne Furcht vor Oberflächlichkeit.

Aus dem Jahre 1633 haben wir eine Marine von ovaler Form im Museum zu Gotha; das stille Wasser ist mit Schiffen belebt, im Hintergrunde sieht man das Ufer; eine feine, zart graue Luft giebt dem Ganzen Weite und Tiefe. Hier hat van Goyen schon die eigenthümliche Harmonie der Töne, die aus Braun, Blaßgrau, Graugelb und Lichtgrau zusammengesetzt ist. Aus diesen Jahren stammen ferner: Eine breit behandelte Landschaft mit Bäumen und Figuren v. J. 1632 beim Earl of Harrington. — Eine Landschaft mit einem Karren im Vordergrund und verschiedenen Figuren v. J 1638 in der Auktion van der Aa, Haag 1809 (Fl. 10. 15). — Eine kleine Landschaft v. J. 1636 im Berliner Museum. — Eine Flachlandschaft mit einer alten Hütte und Figuren v. 1633 in der Dresdener Galerie. [2]) — In diese Zeit fällt auch das schöne Porträt in rother und

---

1) Die Ausstellung alter Gemälde aus dem Wiener Privatbesitz (August—Mitte Oktober d. J. im Oesterreichischen Museum) zeigte unter den 28 Bildern van Goyen's, welche sie enthielt, und in denen man die ganze Entwickelung des Meisters verfolgen konnte, drei aus der frühen Zeit des Meisters, dem Herrn C. Sedelmeyer gehörig, Nr. 59—61: eine Winterlandschaft mit zahlreichen Schlittschuhläufern bez. und datirt 1625 und zwei ebenfalls bezeichnete Dorflandschaften mit Bauern, datirt 1626 und 1628.
Anm. d. Herausg.

2) Zwei kleine Dünenlandschaften in der eben erwähnten Ausstellung, gleichfalls aus Herrn Sedelmeyer's Besitz, Nr. 62 und 63, fallen in die Jahre 1631 und 1632. Sie sind mit dem Monogramme des Künstlers (VG.) bezeichnet. Außerdem zeigte die Ausstellung: eine kleine Landschaft mit Hirten und

schwarzer Kreide, welches Van Dyck von unserem Meister zeichnete, und das durch den Stich von Ploos van Amstel vervielfältigt ist. Die Zeichnung von Van Dyck wurde bei der Auktion Verstolk van Soelen um 332 Fl. versteigert.

Van Goyen war unerschöpflich in der Produktion anmuthiger Landschaften mit geistvoller Staffage. Von 1640—1655 ist die schönste Zeit seines Talents. Seine Malweise hat sich in der für ihn bezeichnendsten Form vollkommen gefestigt. Leicht und dünn legt sein Pinsel die Gründe an, das Wasser, die Lüfte, deren Weite und Feinheit er meisterlich wiedergab, die Städte, Mauern, Mühlen, die Hütten längs der Ufer, und giebt dann allen Gegenständen die ihnen zukommende Vollendung. Sein Pinselstrich besteht nicht aus großen Zügen; er ist kurz und etwas holperig, aber trotzdem zeigt er keinerlei Kleinlichkeit und Schwäche. Alle Theile weiß er groß zu halten und seinen Effekt nicht zu verzetteln. Er hält sich an seine Haupttöne Braun und Grau mit all den zwischenliegenden Tinten, bald in's Rothbraune, Warmgelbe, Rothe, bald in's Fahlgelbe, Graugrüne und Blaugraue hinüberspielend. Diese Tonleiter, innerhalb deren die eigenthümliche Farbe seiner Bilder sich bewegt, weiß er mit der größten Feinheit und Mannigfaltigkeit zu handhaben. Man hat die eigenartige Farbe van Goyen's dem Gebrauche des leicht verschießenden Haarlemer Blau zugeschrieben. Ich kann das nicht zugeben. In der Regel sind seine Bilder viel zu harmonisch, als daß sie könnten durch Verschießen des Grün anders geworden sein. Frisch und saftig grüne Bäume und Gründe kann van Goyen unmöglich gemalt haben, weil diese durchaus nicht gepaßt haben würden zu den rothbraunen Vordergründen, den braunen Schiffen und Gebäuden, den gelbgrauen Wasserflächen und Lüften. An seinen Bäumen, welche meistens im Mittelgrunde gegen die Ferne hin stehen, zeichnet er das Blattwerk in der Regel nicht in der Art der Schule des Wynants und Ruysdael, sondern legt es in Flächen an, während die Lichter aufgetupft sind. Auch im Großen behandelt er seine Bäume mit kleinen gedrehten Tupfen. In seiner Komposition und der Vertheilung von Licht und Schatten hat van Goyen eine feste Gewohnheit, die übrigens thatsächlich von fast Allen befolgt wird, selbst bis in unsere Zeit hinein. Er bedient sich nämlich immer eines Vordergrundes, der entweder durch ein Stück Land, oder durch ein Boot oder einen Kahn, oder auch bloß durch eine Schattenlage gebildet wird, und der durch die Kraft seines meistens braunen oder braunrothen Tones und durch starkes Dunkel den helleren und feineren zweiten Plan und die Ferne zurückweichen macht. Dieses in der früheren Kompositionslehre allgemein angenommenen Mittels haben sich erst einige neuere Maler entschlagen. Es ist bemerkenswerth, daß schon Rembrandt es nicht mehr für nöthig erachtet. In vielen seiner landschaftlichen Radirungen ist der Vordergrund licht und ganz unbearbeitet, wodurch er eine viel größere Wirkung hervorbringt.

Es ist, als ob es für van Goyen's Naturgefühl stets Herbst gewesen wäre. Im Spätjahr bietet die holländische Ebene einen Schatz von herrlichen Anblicken dar. Dann, wenn die von feinem Nebel erfüllte Luft Alles in einen zarten poetischen Duft hüllt; wenn die Blätter ihre reiche Farbenpracht von sich bräunendem Grün, Rothbraun und Gold in allen ihren unendlichen Schattirungen entfalten, so fein im gemäßigten Licht oder zit-

---

Thieren, bez. V. GOYEN. 1636 aus dem Besitze des Dr. M. Strauß; endlich eine wahre Perle unter den Werken aus dieser Zeit des Meisters, die Flußlandschaft mit einem Wirthshause links am Ufer und rechts im Hintergrunde der Aussicht auf Dortrecht, bez. V. GOYEN. 1633, Sammlung des Herrn Jos. R. v. Lippmann (früher Sedelmeyer). Anm. d. Herausg.



J. v. Goyen pinx. L. Fischer sculp.

CANAL BEI DORTRECHT

Das Original befindet sich in der k. k. akadem. Galerie zu Wien

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig



ternd in der Gluth der Sonnenstrahlen; wenn die zart grauen, blauen und sanft erglühenden Lüfte sich damit harmonisch verbinden, — dann ist die holländische Landschaft unvergleichlich schön, und dann gewinnt man van Goyen's Kunst so lieb, die all diese Schönheit empfunden und ausgedrückt hat!

Van Goyen hat fast alle seine Werke datirt; wir können daher seine ganze Entwickelung verfolgen. Aus den vierziger Jahren haben wir eine große Anzahl von Werken. Im Museum Boymans zu Rotterdam findet sich eine vortreffliche kleine Flußlandschaft, bezeichnet V. G. 1643, mit rothbraunem Vordergrund und grüngrauem Wasser, im Hintergrunde fahlgrüne Bäume mit getupften Lichtern; bei Herrn N. D. Goldsmid im Haag eine Gegend bei Amsterdam mit Wasser, einem Streifen Land im Vordergrunde und der Stadt in der Ferne, wundervoll in ihrem dunkeln Ton und sicher aus dieser Zeit; im Reichsmuseum zu Amsterdam, aus dem Dupper'schen Legat, ein Ausblick auf die von Boten und Kähnen belebte Maas, mit Dortrecht in der Ferne, das Ganze von der bewölkten grauen Luft in gedämpftem Ton gehalten; ebendaselbst noch eine andre große Landschaft, bezeichnet I. V. Goyen 1645, mit schön staffirtem Ufer mit Herberge, Thurm u. s. w.; bei Herrn Suermondt eine Flußlandschaft mit Nymwegen und dem Valkenhof am Ufer, von einem prächtigen bewölkten Himmel überspannt; eine beladene Fähre setzt über den Fluß; die Fähre im Vordergrunde dunkelbraun, Wälle und Stadt lichtbraun und grüngrau; in der Ferne Kähne; im Reichsmuseum zu Amsterdam noch eine Ansicht des Valkenhofs zu Nymwegen; in der Galerie des Grafen Nostitz zu Prag eine ruhige See mit Hafen und Schiffen, bei schwer bewölkter Luft, Skizze, bez. VG. 1642; in der Pinakothek zu München eine Ansicht von Dortrecht, bez. VG. 1648. [1])

In der Sammlung des Herrn Jos. R. v. Lippmann zu Wien hängt die prächtige Ansicht einer Geldern'schen Stadt v. J. 1649, welche den Lesern aus dem 6. Hefte des Jahrganges 1872 dieser Zeitschrift durch L. Fischer's ausgezeichnete Radirung bekannt ist [2]). Hinter dem dunkeln Vordergrunde zieht sich der Fluß hin, in welchem die helle Luft sich wiederspiegelt, während das andere Ufer ganz im Schatten liegt und ebenso die Stadt, deren Dächer und Thurmspitzen sich von dem lichten Hintergrunde scharf abzeichnen. Van Goyen hat hier wieder ein großes Gewicht auf die Luft gelegt, und diese, die zwei Drittheile des Bildes einnimmt, ist denn auch entzückend schön mit ihren dahintreibenden dunkeln Wolken, durch die hin und wieder die Sonne hindurchspielt. Durch dieses Verhältniß von Luft und Erde erzielt der Meister den Eindruck des Weiten und Tiefen, den sein Bild hervorbringt.

Die Galerien des Louvre, der Ermitage, von Gotha, Dresden und Berlin besitzen ebenfalls noch verschiedene Landschaften und Marinen aus den vierziger Jahren. In der

---

1) Wir fügen dieser Aufzählung noch eine sehr schöne Ansicht von Dortrecht bei, welche die Leser in der trefflichen Radirung von L. Fischer vor sich sehen. Das Bild (65 Cent. h., 96 Cent. br.) befindet sich in der k. k. akademischen Galerie zu Wien unter Nr. 606 (des Katalogs von 1873). Es ist ebenfalls eine Maasansicht, rechts die Stadt Dortrecht, links im dunkeln Vordergrunde ein großes Segelboot, an dem die Bezeichnung VG. 1648 steht. Anm. d. Herausg.

2) Auch dieses Bild befand sich, unter Nr. 140, in der Ausstellung alter Gemälde in Oesterr. Museum. Ferner sah man dort an Werken des Meisters aus den vierziger Jahren noch elf datirte Bilder und zwar die Nr. 68, 69, 72, 73, 74, 76, 78, 79, 80, 81, aus der Collection Sedelmeyer und 153 aus der Sammlung Lippmann. In dieselbe Zeit gehört auch das reizende Bild: „der Damm" aus der Sammlung des Ritt. v. Epstein (früher Sedelmeyer), welches wir in der Radirung von Gaucherel diesem Aufsatze beifügen. Anm. d. Herausg.

Wiener Galerie befindet sich eine undatirte Flachlandschaft, mit Figuren und Pferden von Ph. Wouwerman, dessen Signatur das Bild zugleich mit der des van Goyen trägt.

Aus den letzten zehn Lebensjahren des Meisters besitzt das städtische Museum des Haag ein höchst bedeutendes Bild. In den Rechnungen der Stadt v. J. 1651, Fol. 341, findet man verzeichnet, daß an Johan van Goyen 650 Fl. holl. ausbezahlt wurden „over coop van een schilderije vervattende den Haech in het groot so die leijt met veele de principaelste geboowen, landschappen en beelden verciert met de appendentie en de dependentie van dien". [1]) Dies ist ohne Zweifel das größte Bild, das der Meister gemalt hat. Es mißt 1, 69 Meter Höhe und 4, 58 Meter Länge. Die Ansicht ist von der Südseite genommen; der ganze Vordergrund besteht aus grünem Weideland, wo man Heu machen sieht und Kühe und Pferde grasen. Hindurch zieht eine Fahrstraße, bevölkert mit Reitern und Fußgängern und mit einer stattlichen Karosse mit vier Pferden. Neben der Straße läuft der Kanal mit vielen Kähnen und einer schönen Jacht, welche die Bezeichnung J. V. G. als Verzierung trägt. Das Wasser, das vorn die glänzende Helle der Luft wiederspiegelt, mündet in die Stadt ein, die im Mittelgrunde sich ausbreitet, in grauer und rothbrauner Farbe gehalten, aus der sich allerhand höchst malerische Punkte hervorheben. Lichtgraue Wolkenhaufen treiben an dem blauen Himmel hin, und dieser Theil des Bildes ist wieder von meisterhafter Schönheit. Das ganze, große Gemälde ist ebenso geschickt wie geistvoll behandelt und in jeder Hinsicht eines der bedeutendsten Werke des Meisters.

In demselben Jahre wurde dem Maler vom Prinzen der Auftrag zu Theil, eine seiner herrlichen Besitzungen in Burgund zu malen; er erhielt dafür 300 Fl. holl. ausbezahlt. [2]) Auch Winterlandschaften, mit Schlitten, Schlittschuhläufern und Allem, was der Eislauf mit sich bringt, hat der Meister, wie früher, so auch in seinen späteren Jahren verschiedene gemalt; Beispiele finden sich bei Herrn Suermondt, bez. V. G. 1650 und 1651, und in andern Sammlungen [3]).

Von seinen sonstigen Werken aus der späteren Zeit nennen wir: die Flußlandschaft mit einem Dorf im Hintergrunde, bez. V. G. 1653, in der Haußmann'schen Sammlung zu Hannover; die Flußlandschaft im Louvre, bez. V. G. 1653; eine Ansicht von Dortrecht und dem Haus Mervede, bez. V G 1654, in der Galerie Schönborn zu Wien; im Städel'schen Institut ein holländisches Dorf am Flußufer von 1652. In der Sammlung Dubus de Gisignies war eine sehr wirkungsvolle Landschaft aus d. J. 1655. Bei Herrn Ruhl in Köln sah ich ein stilles Wasser von außerordentlicher Schönheit, links ein Boot, rechts ein Schiff mit drei Pferden beladen, die Schiffe sehr dünn mit Braun angelegt,

1) T. van Westrheene, Kunstkronijk v. 1866.

2) Westrheene a. a. O.

3) Aus der Wiener Ausstellung gehören hierher die Nr. 75, 77 und 82 (Koll. Sedelmeyer) Eines der schönsten größeren Bilder ist eine v. Goyen 1643 bezeichnete Ansicht von Nymwegen an der Waal; zur Rechten die Stadt mit ihren Mauern, Bastionen und einem Thurm; zur Linken eine Fähre mit Reisenden und Pferden; außerdem noch einige Kähne und Schiffe. Das Ganze von außerordentlicher Meisterschaft und Feinheit im Ton. Das 1,60 Met. lange Bild befindet sich in der Galerie Wilson zu Paris. In derselben Sammlung ist auch noch eine große Ansicht von Dortrecht (1,46 Met. breit) mit der Stadt zur Rechten, links ein Stück Land mit Pfählen und einer Fähre; auf dem Wasser eine Menge kleiner und größerer Schiffe. Das Bild hat eine doppelte Signatur: v. Goyen 1644 und VG 1653. Der Meister hat die früher angefangene Leinwand später wieder vorgenommen und vollendet. Später hat man dann noch eine falsche Signatur: A. Cuyps 1655 hinzugefügt, offenbar in einer Zeit, da van Goyen nicht hochgeschätzt war, und man dem Bilde durch die andere Benennung einen höheren Werth geben wollte.

ebenso die Wiederspiegelung im Wasser; die Luft sehr schön, braun, grüngrau mit gelb beleuchteten Wolken. Alles voll Gefühl und Natur, und meisterhaft behandelt. Dieses schöne, V G 1655 bezeichnete Bild mag eines der letzten gewesen sein, das der im Jahre 1656 gestorbene Meister malte. [1])

Es würde eintönig werden, hier die vielen Werke des unerschöpflichen Meisters aufzuzählen, unerschöpflich in der That, wenn man nun noch die große Anzahl seiner Zeichnungen in's Auge faßt. Beinahe in jeder Sammlung finden wir die kleinen Blätter, auf denen van Goyen alles, was er Malerisches antraf, schnell und geschickt niederschrieb oder für ein Bild zusammenstellte. Es sind Landschaften und Dörfer mit einer Heerde Vieh, ein Rindermarkt, einige Schlittschuhläufer, ein Quacksalber und seine Zuhörer; oder Marinen mit Kähnen und Booten und pittoreske verfallene Thürme und Wälle, oder Küstenlandschaften aus der Gegend des benachbarten Scheveningen. Alles ist auf die nämliche Weise behandelt, mit kurzen kleinen Tüpfchen und Pünktchen von schwarzer Kreide; der Baumschlag besteht aus kleinen dreiförmigen Zügen, die die Enden der Blätter bilden; und Alles ist mit einem einfachen dünnen Ton von chinesischer Tusche angelegt. Beinahe alle Zeichnungen sind aus den Jahren 1640—1653 datirt Eine Zeichnung von außergewöhnlicher Größe und Schönheit, eine Stadtmauer an einem Fluß, luftig, breit und meisterlich in chinesischer Tusche hingeworfen, wurde von Herrn Suermondt auf der Auktion Dupper angekauft.

Gleich den meisten der altholländischen Meister hat van Goyen auch radirt. Fünf von den zusammengehörigen Dorfansichten und Marinen mit der Bezeichnung Jan van Goye [2]) wird ihm zugeschrieben. Herr Ph. van der Kellen, der Verfasser des vortrefflichen holländisch-flämischen „Peintre-graveur", will jedoch in diesen Blättern mehr die nette und feste Hand eines Stechers als die lockeren und spielenden Striche eines Malers erkennen, vollends eines Malers von van Goyen's Art. Die Richtigkeit dieser Bemerkung ist nicht von der Hand zu weisen. Andererseits verdanken wir der Kenntniß van der Kellen's die Nachweisung von zwei echten Radirungen von van Goyen's Hand. Erstens das Unicum im Kupferstichkabinet zu Amsterdam: eine Marine mit vielen Schiffen, darunter ein kleines Boot, das die Bezeichnung VG. 1550 trägt. Dieses Blatt, achteckig und in groß 4⁰, ist wenig ausgeführt und schwach geätzt. Zweitens ein ausgezeichnetes, sehr seltenes Blatt in van der Kellen's eigener Sammlung: Bauernhof und Herberge an einem stillen Wasser, im Vordergrunde rechts ein Brunnen mit einem Wagenrad und einige Bauern. Die Bäume sind kribbelig mit den kleinen dreiförmigen Zügen behandelt. Höchst wahrscheinlich ist dieses Blatt, das die freie Aetzweise eines Malers verräth, von van Goyen's Hand. Wir finden denn auch dieselbe Darstellung unter den Vier Jahreszeiten, die Weirotter nach Kompositionen von van Goyen gestochen hat.

Van Goyen war bei seinen Lebzeiten hochgeachtet; überall stößt man auf seinen Namen: bald in den Ordonnanzbüchern Friedrich Heinrichs und den Rechnungen des Haag, bald als Taxator von Gemälden aus der Verlassenschaft von A. Elsevier zu Leyden [3]), bald in der Registern der Gilde [4]), zu deren Vorstand er 1640 gehörte. Außer A. van

1) S. die letzte Note zu diesem Aufsatze auf Seite 20.

2) Erste Drucke mit der Adresse Huyck Allaerdt, zweite mit der von R. J. Ottens.

3) Berichten van het histor. Gen. te Utrecht. II, 2. Stück, Bl. 35.

4) Vergl. Westrheene's Aufzeichnungen aus dem Register der Lukas-Gilde des Haag in der Kunstkronijk v. 1866.

Dyck malte auch B. van der Helst sein Porträt, wie er in einer Landschaft spazieren geht (Kramm, s. v. van Goyen). Nach einem anderen Bilde machte Carl de Moor seine schöne feine Radirung, die ein so angenehmes Bild von dem scharf beobachtenden Maler giebt. Eine treffliche Kopie davon, von der Hand des Herrn Boland, findet sich in van der Kellen's „Peintre-graveur". [1])

Im Jahre 1639 war van Goyen schon wohlhabend genug, um ein Haus an der „Dunne Bierkade" zu kaufen, welches er seit 1649 an Paulus Potter vermiethete, der ein Jahr später seine Nachbarin zur Rechten, Adriana Balckeneynde, heimführte. 1646 war van Goyen auch Eigenthümer des anstoßenden Hauses, das er selbst später bewohnte, und zwar den Steuerbüchern zufolge im Jahre 1654, ob auch schon früher, weiß ich nicht. Dies Haus liegt links von dem durch einen Gedenkstein ausgezeichneten Hause Potter's. Man kann das Nähere darüber in des Letzteren Biographie von Westrheene nachlesen, der allen diesen Dingen mit der ihm eigenen Schärfe und Eindringlichkeit nachgegangen ist. Van Goyen besaß noch vier andere Häuser, die nach seinem Tode um 15,370 fl. holl. verkauft wurden. Vergl. Westrheene, Potter, S. 138 und denselben im Nederlandsche Spectator, 1866: „Twee en meer kunsthistorische vliegen in een Klap." Die „Bierkade", wo van Goyen wohnte, lag damals am äußeren Ende der Stadt, und er hatte daher eine weite Aussicht vor sich auf die mit Vieh belebten und mit Häuschen und Gebüsch besetzten Wiesen mit dem Dörfchen Ryswyk im Hintergrunde und den hohen Thürmen von Delft in der Ferne.

Die beiden Töchter van Goyen's heiratheten Maler: Margaretha wurde am 3. Oktober 1649 mit Jan Steen getraut, und Maria war die Frau eines minder berühmten Malers, Jacques de Claeuw (auch Jacob Claeu).

Pieter de Molijn hat namentlich in seinen Zeichnungen viel von van Goyen, doch ist er nicht so leicht und von so empfindungsvoller Hand. Besonders Salomon Ruysdael ist in seinen Grisaille-Tönen und der Art seiner Staffage dem van Goyen gefolgt. Coelenbier ist ein schwacher Nachahmer, der gleichwohl ganz des Meisters Auffassung theilt; Berchem, Herman Saftleven und van der Kabel haben ihre eigene Auffassung und wenig von ihrem Lehrer.

Nach Houbraken, der sich in Allem, was van Goyen betrifft, sehr gut unterrichtet zeigt, starb van Goyen im April 1656 im Haag. 1657 ward seine Verlassenschaft von seiner Wittwe und deren Kinder verkauft. An dem von van Eynden und van der Willigen erwähnten Bilde von Jan Steen und van Goyen, datirt 1664, kann also van Goyen keinen Theil haben, es sei denn, daß Jan Steen in ein Bild seines Schwiegervaters aus früherer Zeit später die Figuren hineinmalte.

Das Kunsturtheil ist schwankend und wechselvoll. Zu seiner Zeit hochgeschätzt, wurden van Goyen's Werke auf den Auktionen des 18. Jahrhunderts zu unglaublich geringen Preisen, von 10—100 fl., einige wenige Male bis zu 200 fl. holl. verkauft. In unsern Tagen sind sie zu einer ansehnlichen Höhe gestiegen, und sie werden noch mehr steigen, denn van Goyen gehört zu den ursprünglichen, frischen, echten Talenten, denen der erste Rang gebührt.

---

1) Den Kopf dieses Brustbildes haben wir in Holzschnitt diesem Aufsatze vorangestellt.
Anm. des Herausg.

Collection Sedelmeyer

Leon Gaucherel

Imp. A. Salmon, Paris

J. VAN GOYEN

DER DAMM





Wiener Weltausstellung.

Das Kunstgewerbe.

Drei Fragen werden sich uns im Folgenden vor allem aufdrängen, eine internationale, eine nationale und eine orientalische Frage.

Die internationale Frage, das ist die Reform der modernen Kunstindustrie und des allgemeinen Geschmacks auf dem Wege der Lehre und des Unterrichts durch Museen und Schulen. Von England angeregt, gährt sie jetzt in allen Kulturstaaten; und mag somit wohl als eine internationale bezeichnet werden. Sie ist auch eine eminent soziale, insofern als es sich bei ihr um Verschönerung unserer Umgebung, um Idealisirung unseres Lebens handelt.

Die nationale Frage in der Kunstindustrie, eine Frage von noch sehr jungem Datum, bezieht sich auf das, was sich in verschiedenen Ländern von alter eigenthümlicher Kunsttradition in häuslicher oder gewerblicher Arbeit erhalten hat. Diese Traditionen sind von unserer raschen, nivellirenden Zeit wie alles Kostümliche mit schnellem Untergange bedroht, und es ist die Aufgabe, dieselben zu retten oder für die moderne Kunstindustrie zu verwerthen.

Zum dritten die orientalische Frage. Die farbige, dekorative Kunst des Orients ist seit den Weltausstellungen aus ihrer isolirten Ruhe herausgetreten, sie ist eine Größe für Europa geworden, dringt in seine Industrie gewaltig ein und droht seinen Geschmack auf gewissen Gebieten vollständig umzuwandeln.

An diesen drei Fragen nimmt die Kunstindustrie sämmtlicher Länder und der Kulturstaaten insbesondere Theil, und je durch die Stellung, die sie dazu nehmen, ist auch ihre kunstindustrielle Physiognomie bedingt. Sie sind demnach auch für unseren Bericht von ganz besonderer Wichtigkeit, da wir es weniger auf die Darlegung des heutigen Zustandes in den einzelnen Industriezweigen, als auf den eigenthümlichen und charakteristischen Antheil der Länder und Staaten an dem kunstindustriellen Schaffen der Gegenwart abgesehen haben.

Für unsere übersichtliche Schilderung ordnen wir uns den Stoff nach zwei Gruppen, indem wir einmal uns die Wohnung betrachten wollen, mit dem, was speziell zu ihrem Schmuck und zu ihrer Ausstattung gehört, und sodann insgesammt die übrigen mehr frei und unabhängig geschaffenen Dinge.

I. Die Wohnung.

1. Die moderne Wohnung.

Man sollte denken, mit unserer Wohnung sei es gerade wie mit der Mode, die ja durchaus international und nicht national ist, aber gar keine Frage bildet. Die Mode wird von irgendwo dirigirt, und jeder beugt sich ihr, weil es einmal so sein muß, ohne zu fragen und zu denken. So war es auch mit der Wohnung. Die Muster für Tapeten, Möbelstoffe und Tapezierarbeiten kamen von Paris, was von Paris kam, war schön und geschmackvoll, und es galt nur, das Neueste recht neu und schnell zu haben. Das war der Standpunkt der modernen Industrie, der modernen Civilisation in den modernen Kulturstaaten. Ja, wenn wir recht berichtet sind, so soll es irgendwo in deutschen Landen eine Mustercentralanstalt gegeben haben, die ihre eigenen Agenten an den Ufern der Seine hielt. Die lagen beständig auf der Lauer, hörten das neue Gras wachsen, ergatterten die jungen Muster und sendeten sie flugs heim zur Mutteranstalt, von wo sie, mit der Scheere getheilt, den Fabriken des Landes zuflossen. Wenn nun mit der Saison von drüben her aus der großen Geburtsstätte der Moden die neuen Tapeten, die neuen Modestoffe in die Welt hinauskamen, da fanden sie überall schon ihres Gleichen und hatten das Nachsehen mit langen Gesichtern. Es ist gerade wie die Geschichte von dem berühmten Wettlauf auf der Buxtehuder Haide, wo der kluge „Swinegel" und des Swinegels Frau auch immer rufen konnten, wenn der Hase ankam: „Ich bin schon hier", und so dem schnellen Kunstläufer den Sieg abgewannen. Natürlich glauben wir die Geschichte nicht.

Nun, heute ist es nicht mehr so: die Zeiten haben sich geändert und werden sich noch mehr ändern. Nur in den unteren Tapeziererregionen und ihrem Publikum, oder in jenen Häusern, wo der erste, schnell erworbene Reichthum nach Glanzentfaltung drängt, da imponirt noch „das Neue" und „das Neueste". Alles, was sich auf die Ausstellung gewagt hat, das lehrt uns erkennen, daß die Wohnung auch eine künstlerische geworden ist, und daß die Nationen zu ihr Stellung genommen haben oder zu nehmen trachten.

Frankreich, wenn man will, repräsentirt noch die Mode, aber was wie Mode erscheint, das ist in der That nur sein eigener konstanter Charakter. Was wir heute sehen, ist der Art nach gar nichts anderes, als was wir 1867 in Paris sahen. Nur Einzel-

heiten und Nebensachen schlagen eine andere Richtung ein, fügen sich aber für jetzt aufs allerbeste in die alte Ordnung. Dies gilt z. B. von den nicht seltenen orientalischen Mustern, die als applicirte Stickereien oder in den Geweben zur Verzierung der Möbel verwendet werden. Die orientalische Frage ist für Frankreich noch von geringerer Bedeutung als z. B. für England und zumal für Oesterreich. Ebenso sind die Spuren, welche die Wirkung der internationalen Frage, d. h. die Bestrebungen für eine Reform in antifranzösischer Richtung, erkennen läßt, nicht unbedeutend, aber die französische Kunstindustrie kann vieles verdauen und wird damit in ihrer Weise fertig; sie nimmt das Fremde und Fremdartige auf und wandelt es in ihr Eigenes um. Denn das ist eine der wesentlichsten Eigenschaften des französischen Geschmacks, nicht daß er Neues schafft und erfindet, sondern die Empfänglichkeit für alles Fremde und das Talent, es seiner Weise konform zu machen. Daher einerseits in der französischen Kunstindustrie eine außerordentliche Vielseitigkeit, andrerseits vollständiger Mangel an Originalität; der französische Künstler ist findig, aber nicht erfinderisch.

In der Hauptsache lebt der französische Geschmack und somit auch alles, was die Wohnung betrifft, noch ganz im Stil und den Stilarten des achtzehnten Jahrhunderts; er verschmäht keine derselben, nur daß sich die Vorliebe mehr und mehr von dem Anfang hinweg gegen das Ende dieses berühmten Säkulums gezogen hat. Jene Zeit gefiel sich im Kapriziösen, in willkürlichen Einfällen, stand auf gutem Fuß mit den Bizarrerien von China und Japan, brachte das Persische in Mode, kokettirte in späterer Periode mit der Antike, liebte die Bagatelle und trug den kolossalen Reifrock, und zeigte sich somit ziemtolerant im künstlerischen Glauben. Auf stilistische Dogmen und starre Konfession gab sie nicht viel; nur hatte sie ihre Vorliebe, ihre Passionen. Das muß man bedenken, wenn man in den verschiedenen Dekorationen und all dem bunten, scheinbar künstlerisch sich widersprechenden Geräth, das uns die französische Ausstellung zur Ausstattung der Wohnung vor Augen führt, den gemeinsamen Charakter erkennen will.

Die Franzosen haben in einem ihrer überdeckten Höfe Modelle von Zimmern oder Theile von Zimmern ausgestellt, die aber keinen vollständigen Begriff der französischen Wohnung geben. Wir müssen das Bild aus dem, was Tapezierer, Möbelfabrikanten, Teppichweber u. s. w. ausgestellt haben, insbesondere aber auch aus den kleinen Räumen des französischen Kommissionshauses ergänzen, dann erhalten wir die Ideen, die den französischen Dekorateuren noch immer als Ideale vorschweben. Da ist (von Picarel) das Stück einer Wand mit der Thüre und dem Felde darüber, weiß mit goldenen Rococo-Ornamenten in Relief und mit einem zarten Gobelinsgemälde in der Sopraporte; da ist daneben (von Noël Quillet) eine andere Wanddekoration mit reich geschnitzten Ornamenten und mit einem flachen Relief über der Thüre, das von zwei Amoretten gehalten wird, alles weiß wie Stuck mit zartem Grau und Chamois, und eine ähnliche von Lefèbre mit reichem Stuckgesims in Weiß und verschiedenen kalten Draptönen. Sind wir damit nicht ganz in der Mitte und der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts? Setzen wir die reichen Himmelbetten von Levy & Worms und von Fourdinois hinein mit ihren blassen Farben und ihren duftig zarten Gobelins, welche die Füllungen der Bettstätte zu Kopf und Füßen, dort wo man sonst Schnitzereien zu sehen gewohnt ist, überdecken, sie passen völlig hinein und würden der Zeit und dem Geschmack der Pompadour und der Dubarry keine Schande machen. Mit den Möbeln müssen wir schon zum großen Theil in die Zeit der Königin Marie Antoinette hinabsteigen, denn ihr gehören die zahlreichen



Thür von Schönthaler.

Tische, Kasten, Schränke, Etagèren und mancherlei anderes Phantasiegeräth von ziemlich steifen und magern Formen mit eingelegter Holzarbeit und vergoldeter Bronzeornamentirung an: alles zart, süß, schwächlich, überzierlich, wie es dem Geschmacke jener Zeit gefiel. Siehe unter anderm die Arbeiten bei Charmois & Lemainier. Da passen denn auch die Gobelins hinein mit ihren pastoralen oder allegorisch-mythologischen Scenen, die in ziemlich überraschender Zahl von verschiedenen Fabriken ausgestellt sind (Braquenié, Duplan & Comp.), und die gobelinsüberzogenen Sophas und Fauteuils mit ihren mageren Lehnen und ihren gekrümmten Beinen, die freilich mit ihrer Dekoration noch immer aller Vernunft brutal ins Antlitz schlagen. Wenn die Rococozeit kleine Landschaften oder Scenerien, zierlich in Blumenrahmen gefaßt, der Form des Sitzes oder der Lehne anpaßte, so überdecken hier mannsdicke Bäume, Tempel und Schneegebirge die Möbel, unbekümmert um jede Form, um alle Polsterung, welche der heutigen Tapezierkunst gefällt, aller Natur zuwider hemisphärisch zu gestalten. Ist die Verwendung solcher gewebter Bilder für den Sitz schon an und für sich unangemessen, um wie viel mehr in dieser geschmackwidrigen Art der heutigen Franzosen. Man sieht bei allem Geschick, bei aller Mache fehlt schließlich doch das Gefühl.

Es passirt ihnen Aehnliches mit den Fußteppichen. Hier blüht noch die ganze Blumenliebhaberei der Franzosen, freilich nicht mehr in der derben, breiten und wilden Art, wie sie in den letzten Jahrzehnten Mode war, ein wenig gezähmt, selbst süßlich in den Farben, welche sich den duftigen Tönen des achtzehnten Jahrhunderts zu nähern trachten, und in die immer noch naturalistische Zeichnung ist eine Art System der Wiederholung gebracht. Da ist es um so unnatürlicher, wenn wir zwischen diesen sich kreuzenden Blumenranken, Pflanzen und Bäumen hindurch in Gletscherlandschaften hineinsehen, in die unser Fuß hineintreten soll. Wir hätten solche Absurditäten, wie sie die Fabriken von Nimes als ihre Prachtstücke ausstellen, nicht mehr erwartet. Es scheint aber fast, als ob dieser schon verschollene Geschmack noch einmal wiederkehren will. Die Farben, haben wir gesagt, sind gemäßigt gegen früher, aber immer noch so lebhaft, daß ganz wider alle Ordnung in einem französischen Salon die größte Farbenpracht oder sagen wir Farbenunruhe auf dem Boden liegt. Während jeder ächte Kunststil auf dem Boden für das Auge Ruhe sucht und sich nach oben hin mit seiner Dekoration reicher und reicher entfaltet, ist es bei dem französischen Salon umgekehrt: oben am Plafond farbloser weißer und grauer Stuck, unten blühende Farbenpracht und an den Wänden die neutralen Zwischentöne. Dem ganz entsprechend legen die großen französischen Teppiche, welche den ganzen Salon in einem Stück bedecken und dieses Stück mit einer einzigen reichen Komposition verzieren wollen, den Plafond geradezu auf den Fußboden. Sie imitiren den reichst komponirten Plafond mit seinen Stuckreliefs, mit architektonischen Ornamenten, mit Medaillons und Figuren, übersetzen ihn in Farbe, zeichnen ihn im Relief mit Hinzufügung von Licht und Schatten und kehren so buchstäblich das Oberste zu unterst. In dieser grundverkehrten Art ist das Prachtstück der französischen Teppichwirkerei von Braquenié Frères.

Es wird nicht nöthig sein, das achtzehnte Jahrhundert noch weiter in der heutigen französischen Wohnung, soweit sie wenigstens auf künstlerische Dekoration Anspruch macht, nachzuweisen, wir haben vielmehr einer auffallenden Erscheinung daneben zu gedenken welche ihr zu widersprechen scheint und auch widerspricht. Der heutige Franzose lebt, was die Kunst betrifft, im achtzehnten Jahrhundert, er schläft auch darin, aber er speist,

im sechszehnten. Das ist die Regel, daß, während Salon und Schlafzimmer im Stil Louis XV. und XVI. gehalten sind, das Speisezimmer im Stil der Renaissance eingerichtet ist, und dieses führt zur Erklärung vieler Gegenstände in der französischen Ausstellung. Das charakteristische Beispiel dafür giebt uns das schon erwähnte französische Kommissionshaus. Hier haben wir auf der einen Seite den blumigen, lichtgrauen Salon mit seinen vorne ausgeschweiften Gobelinsmöbeln, auf der andern Seite das dunkle ernste Speisezimmer mit sehr schöner Goldtapete im Renaissancestil, mit strengen stilvollen Ebenholzmöbeln und mit wirklich ansprechender, anheimelnder und doch eleganter Haltung, wobei nur der Plafond mit seiner verzopften Malerei, seinem Gewölbe und seinem blauen Himmel, in dem sich der große Lüstre höchst komisch verliert, einen gar sonderbaren Mißklang bringt. Zuweilen begnügt sich der Franzose auch nicht mit Rococo und Renaissance, sondern er raucht seine Cigarre und nimmt seinen Café im Orient und badet in Pompeji, im Griechenthum. Wir kennen ein vornehmes, von einem französischen Dekorateur eingerichtetes Haus in Wien, worin man die ganze Kunst- und Culturgeschichte an einem Tage durchleben kann.

Diese Nebenstellung der Renaissance hat vorzugsweise zur Ausbildung der französischen Ebenisterei geführt. Die Pariser Credenzen, die Bücherkasten und sonstigen Möbel von Ebenholz und Eichenholz oder Ebenholz-Imitation mit geschnitzten Ornamenten sind von allen Ausstellungen her berühmt, und so sehen wir auch diesmal glänzende Beispiele, insbesondere bei Guéret frères, Henri Fourdinois, der 1867 die am meisten bewunderte Prachtarbeit hatte, und bei Rondillon, dessen keineswegs vollkommen gut gearbeitetes Hauptstück, ein Kasten mit zwei Thüren und zarten, aus dem Relief in Marqueterie übergehenden Ornamenten, von Berliner Gewerbemuseum gekauft wurde. Alle diese französischen Arbeiten haben zwei Eigenschaften, die sie, im Geiste wenigstens, dem achtzehnten Jahrhundert nähern und wesentlich von den ähnlichen italienischen Arbeiten unterscheiden, einmal die außerordentliche Magerkeit der Renaissanceformen, der Glieder und Profile, und zum zweiten die viel zu weit getriebene Behandlung der Oberfläche, insbesondere der Reliefs, welche reine Metallisirung ist und nicht daran denkt, daß sie es mit Holz zu thun hat.

Neben diesen Renaissancekasten muß es natürlich auch Renaissancevorhänge und entsprechendes Sitzmöbel geben. Erstere Stoffe treten diesmal — und das ist wohl schon eine Wirkung der internationalen Reform — weit zahlreicher und weit schöner auf als im Jahre 1867. Imitationen Lyoneser Fabrikats von Venetianer und Genueser Sammetstoffen (mit Sammetblumen und Ornamenten auf lichtem Atlasgrund) sind mehrfach ausgestellt und zum Theil, z. B. bei Tassinari, von bewunderungswürdiger Schönheit. Diese Arbeiten gehören zum Entzückendsten, was heute die ganze französische Kunstindustrie schafft. Auch gelungene Renaissancesessel und Fauteuils von Eichenholz mit ähnlichen, aber bescheidener gefärbten Sammtstoffen sieht man bei verschiedenen Dekorateuren, nur muß man es mit der Renaissance nicht so genau nehmen, denn es hat hier bei den Sitzmöbeln eine kleine Verschiebung der Zeiten stattgefunden. Was wir Renaissancesessel nennen, das ist nach den Mustern des siebzehnten Jahrhunderts geschaffen, nicht des sechszehnten. Die eigentliche Renaissance brauchte noch mehr die Sitzbänke und Sitztruhen als das beweglichere Gestühl.

Außerdem findet man in den Ausstellungen der Tapezierer für das Sitzmöbel eine reiche Zahl von Spiel- und Phantasieformen, dünn und mager, als Abart der chinesischen Bambusstühle, oder kurz, gedrungen, schwellend, das Prinzip des Divans auf den Stuhl

übertragen, bald mit geblümtem Stoff, bald mit einfarbiger Seide, bald mit orientalischer Stickerei überzogen oder verziert Die französische Phantasie schafft darin Neues für jede Saison, und doch ist es, wie bunt und verschieden es auch aussieht, im Grundcharakter stets dasselbe und durch die Abwesenheit jeglichen Stils am meisten bezeichnet. So wie das Gestühl, so giebt es auch eine Menge anderer Phantasiemöbel, mit Elfenbein, mit eingelegten Steinarten, mit Faiencefliesen, insbesondere auch mit figürlichen Bronzereliefs, ein keineswegs gelungenes Genre, als dessen Hauptvertreter Diehl gelten mag.

Bei all diesen Gegenständen, die für ein künstlerisches Auge „aus der Art schlagen", ist sehr selten etwas Erfreuliches. Zuweilen gelingt es aber auch dieser beweglichen Phantasie, wenn sie mit etwas Poesie gepaart ist, da wo sie die Schablone verläßt, in außerordentlich glücklicher Weise. Ein solches Beispiel ist das Zimmermodell von Pénon, das nicht Renaissance, nicht Rococo, nicht Architektur, nicht Dekoration ist, das jeder Regel spottet und doch unendlichen Reiz besitzt. Ein Zimmerchen, in das eine gekrümmte Stiege mit einem geschnitzten Geländer herabsteigt, und das wieder in einer Ecke ein erhöhtes Extrazimmerchen in Gestalt eines Viertelkreises für sich hat, eine Art Schreibkabinet; die die Wände dieses Zimmers mit einem goldigen Stoff bedeckt, der wie der Abendhimmel glänzt und ihn auch vorstellen soll; ein mächtiger Baum mit dunklem, dichtem Laub und buntgefiederten Vögeln auf den Zweigen, aus der Ecke emporwachsend und über den Plafond sich verbreitend; hohe tropische Stauden mit Riesenblättern und großen dunkelroth glühenden Blumen überall emporwachsend, als wären wir an den Ufern des Ganges — das alles ist so wider alle Art und Gewohnheit, wider alle Regel, daß die kühle, nüchterne Kritik es gänzlich verwerfen sollte. Und doch liegt ein solcher Zauber in diesem Zimmer, der alle Kritik gefangen nimmt und schweigen heißt. Die Individualität ist hier in ihr Recht eingetreten und hat die Schranken der Schablone durchbrochen. Wenn wir recht berichtet sind, ist dieses Zimmer mehr zufällig entstanden, indem es galt, sich auf beschränktem Raume mit verschiedenartigen Gegenständen einzurichten. So hat der Zufall in Verbindung mit Geschick Besseres und Anmuthigeres hervorgebracht, als wenn die Umstände es erlaubt hätten, der Methode und dem Schema zu folgen. In der Wohnung sind wir aber oft ganz in der gleichen Lage; wir müssen uns oft auch hier gegebenen Verhältnissen und Bedingungen fügen. Lassen wir uns getrost durch diese Zwangslage veranlassen, unseren eigenen Eingebungen zu folgen und haben wir den Muth, der Mode und dem Tapezierer entgegenzutreten. Soll der Versuch, der Durchbruch der Schablone, aber gelingen, so oder ähnlich gelingen, wie wir es bei Pénon sehen, so muß man wohl etwas eigenen Geschmack besitzen, und ein bischen „Poesie im Leibe" haben.

Jakob Falke.

(Fortsetzung folgt.)



Die Ausstellung von Gemälden alter Meister

aus dem

Wiener Privatbesitz.

I.

Das Vorwort zu dem Kataloge dieser Ausstellung bezeichnet es als eine sehr fühlbare Lücke, daß von der Weltausstellung Gemälde alter Meister prinzipiell ausgeschlossen wurden. Ich kann ihm nicht beipflichten, sondern möchte im Gegentheil der Direktion im Prater einen Vorwurf daraus machen, daß sie nicht auch die übrigen, nicht alle Werke alter Kunst von sich ferngehalten. Denn so wenig zu verkennen ist, wie durch ihre Bemühungen gar manches kostbare Stück dem Kenner eine Augenweide geworden, das entweder vorher nicht bekannt, oder uns sehr schwer zugänglich war, ebensowenig ist wohl zu läugnen, daß in dem Getümmel einer Weltausstellung jene ruhige Sammlung, jene Vertiefung nicht gefunden und behauptet werden kann, mit der ein altes Kunstwerk geprüft und genossen sein will. Als Aufgabe einer Weltausstellung kann nur erscheinen, eine möglichst gewählte Gesammtüberschau moderner Kulturentwickelung zu bieten, die Physiognomie der Epochen früherer Jahrhunderte aufzuweisen, ist sie weder bestimmt, noch im Stande, und eine dahin zielende Bemühung wird stets Stück- und Flickwerk bleiben. Die Verkennung dieses Grundsatzes hat sich denn auch ersichtlich gerächt. Vergebens war man bemüht, das heterogene Element in das übrige Gefüge des neuesten Weltmosaikbildes einzuzwängen, und selbst für sich bieten diese Pavillons des Amateurs einen so buntscheckigen Anblick, daß die fruchtbarste Phantasie und das geübteste Auge unvermögend sein dürften, es zu einem einheitlichen Ganzen zu verarbeiten. Hätte die Direktion, verbunden mit anderen Kräften, in dem an Ausstellungsräumen so reichen Wien außerhalb ihres Rayons die ihr zugegangenen Kunstalterthümer einer ungestörten Anschauung dargeboten, so dürfte sie gewiß auf besseren Erfolg und größeren Dank rechnen. Indeß sie urtheilte und handelte anders, und ein Rechten darüber von diesem oder jenem Standpunkte aus zur jetzigen Stunde ist unfruchtbar.

Wenden wir uns daher zu unserem Ziele, dem österreichischen Museum, wo durch die höchst verdienstlichen Bemühungen des Komité's ad hoc: Chlodwig Prinz zu Hohenlohe, Karl Graf Lanckoronski, Friedrich Lippmann, Karl von Lützow und Moriz Thausing die obengenannte Ausstellung zu Stande kam, welche mit dem ersten August eröffnet, gegen Mitte des Oktober leider schon wieder geschlossen wurde. Nach der Natur der Wiener Privatsammlungen floß ihre Hauptquelle in Niederländern des 17. Jahrhunderts, während die italienischen Schulen spärlicher vertreten waren und an Altdeutschen und älteren Niederländern kein Ueberfluß sich fand. Die Spanier figurirten mit zweien, die Franzosen nur mit einem einzigen Bilde.

Die Auswahl wurde, das zeigte schon ein flüchtiger Blick, von wählerischen Augen getroffen, und wenn auch nicht alles Gute und Interessante sämmtlicher genannten Sammlungen, so sah man doch den größeren und besten Theil derselben vereint, und das Gesammtresultat war ein glänzendes zu nennen. Nicht wenig trugen zu der wohlthuenden Umschau unter diesen Schätzen kunstliebender und geschmackvoller Wiener die beiden gutbeleuchteten Räume bei (Saal IX und X, Vorlesesaal), welche das österreichische Museum entgegenkommend, wie immer, dem Komité zur Verfügung stellte. Dazu kam der treffliche Katalog, dem zwar bei Benennung der Bilder nicht durchweg Glauben zu schenken war, da nach hergebrachtem Grundsatze die Verfasser beinahe in

allen Fällen die Angaben der Besitzer unverändert beizubehalten sich genöthigt sahen, der aber in genauer Beschreibung des Gegenstandes, in Angabe der Bezeichnungen, der Provenienz, sowie der einschlägigen Literatur nichts zu wünschen übrig ließ. Vielleicht nur Herr Dr. Gäbertz konnte sich beklagen, daß man bei den Citaten aus letzterer von seinem Werke über Ostade Umgang genommen.

Ehe ich auf die Besprechung einzelner Nummern eintrete, scheint es mir, nur um einer etwaigen Empfindlichkeit zu begegnen, geboten, ausdrücklich zu konstatiren, daß keineswegs alle Bilder, die unerwähnt bleiben, als unächt oder irrelevant sich darstellten, sondern nur der nothwendigen Begrenzung des einer solchen Besprechung zustehenden Raumes zum Opfer gefallen sind.

Der Vertheilung im gegebenen Raume folgend, beschäftigen wir uns zunächst mit den Italienern, die in den beiden ersten Kabineten fast sämmtlich vereinigt waren. Nr. 1, „Die Madonna betet das vor ihr liegende Kind an, links der kleine Johannes, oben die Taube", florentinische Schule genannt, ist augenscheinlich aus derselben Werkstatt hervorgegangen, wie Nr. 10, die aus der Galerie Gsell bekannte „Madonna vor einem Blumenhag, das Christuskind verehrend, welches ihr von drei Engeln dargebracht wird." Letzteres, von beiden das bedeutendere, ist dem Alesso Baldovinetti zugeschrieben. Wenn auch nicht von diesem Meister selbst, ist es ihm doch verwandt, und man hat dem liebenswürdigen, wenn schon etwas hart gezeichneten Bilde vermuthlich seinen Namen wegen des blumigen Grundes beigelegt, der mit seinen lebensgroßen Lilien, Rosen und Nelken in scharfer Beobachtung und thauiger Farbenfrische der Wirklichkeit glücklich nachstrebt. Denn vor vielen Anderen jener Zeit rühmt Vasari es dem Baldovinetti nach, er habe die mannichfaltigsten und gewissenhaftesten Naturstudien gemacht.

„Der h. Sebastian, von Pfeilen durchbohrt, im Hintergrunde Architektur, mit mehreren kleinen Figuren belebt" (2), wurde von seinem früheren Besitzer, Herrn J. Ch. Endris, als Giov. Bellini zur Ausstellung gegeben. Es galt, diese durchaus unhaltbare Benennung durch eine begründetere zu ersetzen, und man glaubte nach Zeichnungen von der Hand des Veronesers Francesco Buonsignori in der Albertina, die zum Vergleich mit unserem Bilde herangezogen wurden, den Urheber desselben in jenem Maler gefunden zu haben. Da erschienen Crowe und Cavalcaselle auf dem Kampfplatze und schrieben nach dem ersten Blick „Antonello da Messina" auf ihre Fahne. Ueberrascht sahen sich die Anhänger Buonsignori's an, aber die Losung aus dem Munde der Feldherren war gegeben, und die Verwaltung der Dresdener Galerie machte sie zu der ihrigen. Noch ehe sich Stimmen wohlberechtigten Zweifels gegen diese dritte Taufe erhoben, erwarb sie das Bild zu einem Preise, der, wenn wirklich bezahlt, in starkem Mißverhältniß zu dem Werthe und namentlich der Erhaltung des Bildes stehen würde. Denn höchst interessant wie es ist mit seiner scharfen Formbezeichnung, seiner Fülle von perspektivischen Studien, auf die das Ganze geradezu komponirt zu sein scheint, und den feinen koloristischen Einzelheiten des Mittelgrundes, z. B. der Pergola, bleibt von da bis zur eigenthümlichen Bedeutsamkeit eines Antonello da Messina doch noch ein weiter Schritt. Es kreuzen sich in diesem Werke verschiedenerlei Einflüsse, u. A. allerdings der des Antonello, mehr aber noch der des Mantegna aus den Eremitani. Ob es, um auch noch der neuesten Benennung zu gedenken, dem Pietro da Messina angehört, einem von dem feinsinnigen Kunstkenner, Herrn Giovanni Morelli aus Bergamo, in einer Kirche Venedig's mit zwei bezeichneten Bildern nachgewiesenen Zeitgenossen und Parteigänger des Antonello, muß ich dahingestellt sein lassen, da ich diesen Meister nicht kenne. Bei den vielfachen und sehr starken Uebermalungen, denen die Integrität der Tafel zum Opfer gefallen, dürfte es überhaupt schwierig sein, sich von der einstigen Beschaffenheit derselben eine sichere Vorstellung zu machen.

Den auffallendsten, weil ganz ungewohnten Eindruck machte, gleich der Eingangsthüre gegenüber, Nr. 3, eine Ehebrecherin vor Christus, bez. Marchus Marcialis Ve. (H. Engländer). Es ist ein Breitbild mit acht lebensgroßen Halbfiguren, das abschreckende Denkmal der Verirrung einer ursprünglich bedeutenden Anlage. Die unläugbare Kraft der künstlerischen Intention artete hier, vom Geschmack im Stich gelassen, in Härte, ja Häßlichkeit, das Streben nach energischer Charakteristik in schwülstige Manier aus. Die boshaft gekniffenen Augen, die wulstigen Lippen dieser rohen Physiognomien, sammt den plump geworfenen Falten und schweren, undurchsichtigen

Farben, mit einem Wort — dieses ganze Zerrbild der Natur erscheint in der sonst so gesunden Zeit venetianischer Kunstentwickelung wie ein ungebetener Gast aus fremder Ferne. Und so schreiben denn auch Crowe und Cavalcaselle diese Entartung des Marziale, seine, wie sie wohl mit Recht annehmen, letzte Manier dem Einfluß eines Malers nordischer Kunstrichtung, mit Namen Nicolaus de Barbaris, zu, von dem sie gleichfalls eine Ehebrecherin vor Christus im Palaste Al. Mocenigo zu Venedig nachweisen, die mit der hier besprochenen die nächste Verwandtschaft haben soll. Sie halten es sogar für wahrscheinlich, daß er und Marziale gemeinsam gearbeitet. Das Zutreffen dieser wechselseitigen Beziehungen Beider zugegeben, kann ich in diesem verwilderten Stil nichts spezifisch Nordisches entdecken, es sei denn eine entfernte Verwandtschaft mit den ausgearteten Söhnen der Massys'schen Schule, einem Jan Massys, Jan van Hemessen u. A., deren Produktionen aber viel später fallen. Häßlichkeit und Bizarrerie sind zeitweilig allerwärts autochthon, und es scheint mir mindestens gewagt, dem Einflusse Dürer's, wie es von Seiten Crowe's und Cavalcaselle's für die früheren Werke Marziale's geschieht, oder eines problematischen Nic. de Barbaris für die späteren zur Last zu legen, was ebensogut die eigenartige Marotte eines unverfälschten Venetianers sein kann. Ob das hier in Rede stehende Bild identisch ist mit einem den gleichen Vorwurf behandelnden, das die genannten Autoren als früher in einem Hospital zu Borgo San Donnino bei Parma, später im Besitze des Herrn F. Discartes in Modena befindlich, verzeichnen, weiß ich nicht, scheint mir aber wahrscheinlich. Auf dem Bilde in Wien fehlen von dem Namen Marzialis nur das M und die Hälfte des ersten A, auf dem von Crowe und Cavalcaselle beschriebenen aber die beiden ersten Buchstaben ganz und das Ve. (Venetus), eine Angabe, die auf einem kleinen Flüchtigkeitsfehler beruhen dürfte.

Demnächst sind zwei sehr erfreuliche und, soweit zu erkennen, gut erhaltene Bildnisse zu verzeichnen. Das erste (Nr. 41, Besitzer: Herzog von Modena), von Angelo Bronzino, Brustbild einer reich mit Perlen geschmückten Dame, wie man behauptet, der Eleonora, Tochter des Pietro da Toledo, Vizekönigs von Neapel, und Frau des Cosimo de'Medici. Dieses Bild hat vornehmen Stil und ist dabei frischer aufgefaßt als die sonst häufig kalten und konventionellen Portraite Bronzino's. Wohl mag das edle Wesen und die Schönheit dieser jungen Frau den sonst kühl Gemessenen zu so ungewöhnlicher Selbstentäußerung angefeuert haben! Das andere (Nr. 20, Dr. Fr. Sterne) von Agostino Caracci, „Bildniß einer Dame in grauer Kleidung, in einem Lehnsessel, die Linke auf die Lehne gestützt, in der Rechten ein Buch, Kniestück, lebensgroß, bez.: Hannae Parolinae Guicciardinae Imaginem August. Carratius Pinxit Anno 1598.“ In dieser Leistung zeigt sich der Seltenste der berühmten Künstlertrias dem Lodovico und Annibale nicht nur ebenbürtig, sondern selbst überlegen. Da ist nichts von der akademischen Rezeptkunst der bolognesischen Schule, der freilich die Erfinder und Lehrer derselben weit weniger huldigten, als ihre Schüler. In seiner schlichten Unmittelbarkeit, in der Einfachheit und doch so großen Wirksamkeit der gebrauchten Mittel darf sich billig dieses Bild mit den Meisterwerken der klassischen Epoche vor 1520 messen.

Nicht gleichermaßen schätzenswerth und tadellos erwiesen sich zwei weitere Portraite, das eine von Moretto, das andere dem Tizian zugeschrieben. Nr. 22 (Dr. Fr. Sterne), Bildniß des Grafen F. Martinengo, auf dem Tisch ein Brief mit der Aufschrift: J. mio seg. il seg. Conte Fe. Martinenengo (sic) Brescia, auf einem zweiten Blatt: Alessandro Bonvicin 1526, ist zwar ächt, aber, wie es scheint, nicht ganz intakt, dunkel und undurchsichtig in der Farbe. Bedient sich Moretto auch häufig einer gedämpften Farbenskala, so ist er doch ursprünglich immer klar, warm und leuchtend. Besser gehalten stellte sich in dieser Hinsicht Nr. 30 dar, das Tizian genannte Portrait des Dogen Trevisano (Dr. Fr. Sterne). So ernst und würdig indeß der alte Herr dreinschaut, gebricht ihm doch der breite und satte Vortrag, die Formveredelung und geistige Vertiefung Tizian's Eher möchte man an Pordenone denken, aber auch für diesen Meister reichen die Qualitäten des Bildes nicht völlig aus, und es ist meines Erachtens nur als eines der vielen tüchtigen Schulerzeugnisse aus der guten Zeit der venetianischen Kunstentwickelung zu betrachten.

Dr. O. Eisemann.

Kunstliteratur.

Das Kunsthandwerk. Sammlung mustergiltiger kunstgewerblicher Gegenstände aller Zeiten. Herausgegeben von Br. Bucher und A. Gnauth. I. Jahrgang, 1. Heft. Stuttgart, W. Spemann. Fol.

Mit Abbildung.

Die „Rückkehr von der principienlosen Mode zum Stil", welche gegenwärtig von den Gewerbemuseen und Kunstindustrieschulen so energisch und erfolgreich betrieben wird, kann offenbar nur dann wirklich durchgreifen und unser Kunsthandwerk nachhaltig umgestalten, wenn sie in der kunstgewerblichen Literatur ebenfalls zur leitenden Maxime erhoben wird. In der Theorie sind wir längst zur Einsicht dessen gelangt, was uns noththut. Auch die Geschichte der Kunstgewerbe und der Technik wird rührig gefördert und in den Dienst der gewerblichen Bildung gezogen. Aber in der Praxis bleibt die Masse der Production — das hat uns ja die Wiener Weltausstellung wieder so klar gezeigt — von den stilistischen Bestrebungen immer noch unberührt. Es sind nur glänzende Ausnahmen, welche von der Erkenntniß des richtigen Weges Zeugniß ablegen.

Jedes Mittel, welches diesem Uebelstande abzuhelfen und den Gewerbestand direkt zur lebhafteren Mitwirkung an der Reformarbeit anzueifern geeignet ist, muß daher willkommen geheißen werden. Die bestehenden kunstgewerblichen Zeitschriften, vor allen die „Gewerbehalle", dann Teirich's prachtvoll ausgestattete „Blätter für Kunstgewerbe" haben sich große Verdienste in dieser Richtung erworben. Sie publiciren außer den hervorragendsten Erzeugnissen des heutigen Kunstgewerbes auch die mustergiltigen Werke alter Kunstindustrie, nebst Entwürfen oder einzelnen Motiven, welche für den Industriellen unserer Zeit von Werth sind.

Die neue, mit höchst gediegener Opulenz ausgestattete Zeitschrift: „Das Kunsthandwerk" von Bucher und Gnauth, deren erstes Heft uns soeben zugeht, verfolgt das Ziel mit noch straffer gebundener Marschroute. Sie soll, wie wir dem beigedruckten Prospekt entnehmen, ausschließlich Stilmuster aus alter Zeit, nicht auch moderne Werke publiciren. Sie soll Originalarbeiten, welche für unsere Zeit als Vorbilder dienen oder dem Künstler und Handwerker Anregung und Motive bieten können, in treuer stilgerechter Nachbildung durch Holzschnitt, Zinkätzung oder Farbendruck wiedergeben, und zwar Originalarbeiten aller Stile. „Principiell ausgeschlossen ist kein Stil, nur die Stillosigkeit einerseits und andererseits die modernen Nachahmungen originaler Stile."

Als Fundgruben werden den Herausgebern nicht nur die öffentlichen Sammlungen dienen, von denen besonders die der deutschen Länder als die leichtest zugänglichen und lange noch nicht genug gewürdigten Schatzkammern für das Unternehmen auszubeuten sind, sondern auch der Privatbesitz, die Masse der in Kirchen und Klöstern versteckten Denkmäler sollen an's Licht gezogen, und endlich die in bloßen Entwürfen erhaltenen oder z. B. auf Gemälden alter Meister abgebildeten Geräthe, Gefäße, Mobilien, Stoffe u. s. w. berücksichtigt werden. Mit einem Worte: es wird sich aus dem Ganzen ein Denkmäleratlas der Geschichte des Kunstgewerbes entwickeln, welcher alle Hauptepochen der Stilgeschichte in ihren bedeutendsten Erscheinungen repräsentirt.

Da solchergestalt auf die Anschauung das Hauptgewicht gelegt ist, haben die Herausgeber auf eine besondere Textbeigabe — wie die „Gewerbehalle" und Teirich's Blatt sie bieten — Verzicht geleistet und die zur Erklärung des Dargestellten unerläßlichen Daten den Abbildungen unmittelbar beigedruckt. Dadurch und durch die Vermeidung des Widerdrucks (d. h. durch stetes Bedrucken von nur einer Seite) setzt sich das Unternehmen in Uebereinstimmung mit der französischen Zeitschrift: „L'Art pour tous", mit welcher „Das Kunsthandwerk" absichtlich auch das gleiche Format einhält, so daß man die Tafeln beider Werke (nach Gattungen oder Stilen geordnet) auch untereinander gemischt wird benutzen können: eine z. B. für Lehrer und für Fabrikanten sehr praktische Einrichtung. Uebersichtlich angeordnete Beischriften, in denen Kunstart, Material, Zeit und Provenienz der Denkmäler angegeben werden, erleichtern die Benutzung.

Das 1. Heft enthält Goldschmiedearbeiten, Mobilien, Schlosserarbeiten, Stoff- und Arabeskenmuster, meistens aus den Sammlungen von Wien und Stuttgart, und zwar sämmtlich aus dem 16. Jahrhundert. Dem Vorzuge, der hiermit der Renaissance gegeben zu werden scheint, dürften wohl schon die folgenden Hefte ein theilweises Dementi ertheilen, indem sie auch den früheren

Stilepochen, den Vasen und Schmucksachen des Alterthums, den Schmiedewerken und textilen Arbeiten des Mittelalters und gewiß nicht minder der orientalischen Kunstindustrie ihr Recht lassen. Daß das Rococo nicht fehlen darf, ist — ganz abgesehen davon, daß es im Prospekte steht — schon um deswillen nothwendig, weil eben das Rococo in der That noch ein Stil war. Erst unmittelbar nach ihm begann ja das Modejournal.

Die Ausführung der Abbildungen, von denen wir in dem beigegebenen Holzschnitt eine Probe geben, darf ebenso wie die sonstige typographische Ausstattung des Werkes mit dem Besten sich vergleichen, was bisher in dieser Art erschienen ist. Eine Reihe der tüchtigsten Zeichner kunstgewerblicher Gegenstände, darunter bewährte Meister wie Ortwein, Herdtle, Rieß u. A. sind für „Das Kunsthandwerk" thätig. Den Holzschnitt besorgt das treffliche Atelier von A. Cloß, den Druck die Mäntler'sche Officin in Stuttgart. Man sieht es der Gesammtphysiognomie des Unternehmens an, daß bei der Leitung und künstlerischen Ausführung wie bei der geschäftlichen Inscenesetzung Ernst und Geschmack Hand in Hand gehen; und so können wir nicht zweifeln, daß auch der Erfolg nicht fehlen und es dem Werke gelingen werde, an der Befreiung unserer Kunstindustrie aus den Umstrickungen der Mode siegreich mitzuwirken. *

Notizen.

Karl Hoff's liebenswürdiges Bild „Die Rast auf der Flucht", von welchem bereits bei verschiedenen Gelegenheiten in der Zeitschrift die Rede gewesen ist, und das gegenwärtig wieder auf der Wiener Weltausstellung verdienten Beifall erntet, freuen wir uns unsern Lesern durch die beigegebene Radirung in würdiger Reproduktion vorführen zu können. — Das Gemälde gehört unstreitig mit zu dem Besten, was die Genrekunst neuester Zeit, zumal in einer etwas großartigeren Auffassungsweise, hervorgebracht hat. Reizvoll wird es nächst der natürlichen Anmuth des Motives vom Grundgedanken bis in alle Einzelheiten hinein und der einfach schlichten, aber im innersten Gemüthe ansprechenden Schönheit der Form wie der Farbe — besonders durch die wenigen Genremalern in ähnlichem Grade eigene glückliche Vermischung von Eleganz und Gemüthlichkeit, von Vornehmheit und herzgewinnendem Wesen. Dadurch bekommen Hoff's Bilder eine wohlig anheimelnde Stimmung, deren Zauber mehr noch als die glänzenden technischen Eigenschaften seines Vortrages dem Künstler schnell die allgemeinste Beliebtheit und Bewunderung erworben hat. — Durch Adolph Neumann's Nadel ist dem Bilde eine Reproduktion zu Theil geworden, mit der wohl der Schöpfer des Bildes selber im Wesentlichen zufrieden sein wird. Das Charakteristische des Totaleindruckes ist treffend wiedergegeben, und innerhalb desselben dem Einzelnen alle wünschenswerthe Sorgfalt zugewendet. Auch die Köpfe entsprechen dem Originale recht gut, mit Ausnahme leider des jungen Mädchens, dessen lieblicher Ausdruck mit einem Theil ihrer Schönheit bei der Nachbildung verloren gegangen ist. Nichts aber ist auch schwieriger, als in so kleinem Format gerade diese Art von Schöpfungen des Pinsels ganz getreu wiederzugeben. Es ist wie wenn jeder einzelne Pinselstrich von der Untermalung an zur Erreichung des fertigen Kopfes ganz unentbehrlich wäre, und die selbst nach dem Aufgeben der Farbe noch vergleichungsweise beschränkten Mittel des Radirers bleiben da nur allzu leicht im Wettstreite zurück. Es würde immerhin sehr gut um die reproduzirende Kunst stehen, wenn bei Nachbildungen von Werken solcher Bedeutung nie mehr zu erinnern gefunden würde als hier. **B. M.**

---

* **E. Kurzbauer's „Weinprobe"**, eines der gelungensten Bilder dieses zu schneller Berühmtheit gelangten Malers, liegt in der trefflichen Reproduktion von E. Forberg unserer heutigen Nummer bei. Das Blatt ist dem siebenten Hefte des Albums der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" entnommen, welches im Laufe des Monats Oktober zur Vertheilung gelangt. Das Original-Oelbild befindet sich im Besitze des Herrn Bankiers Leon Mandel in Wien, welcher die Vervielfältigung freundlichst gestattete.



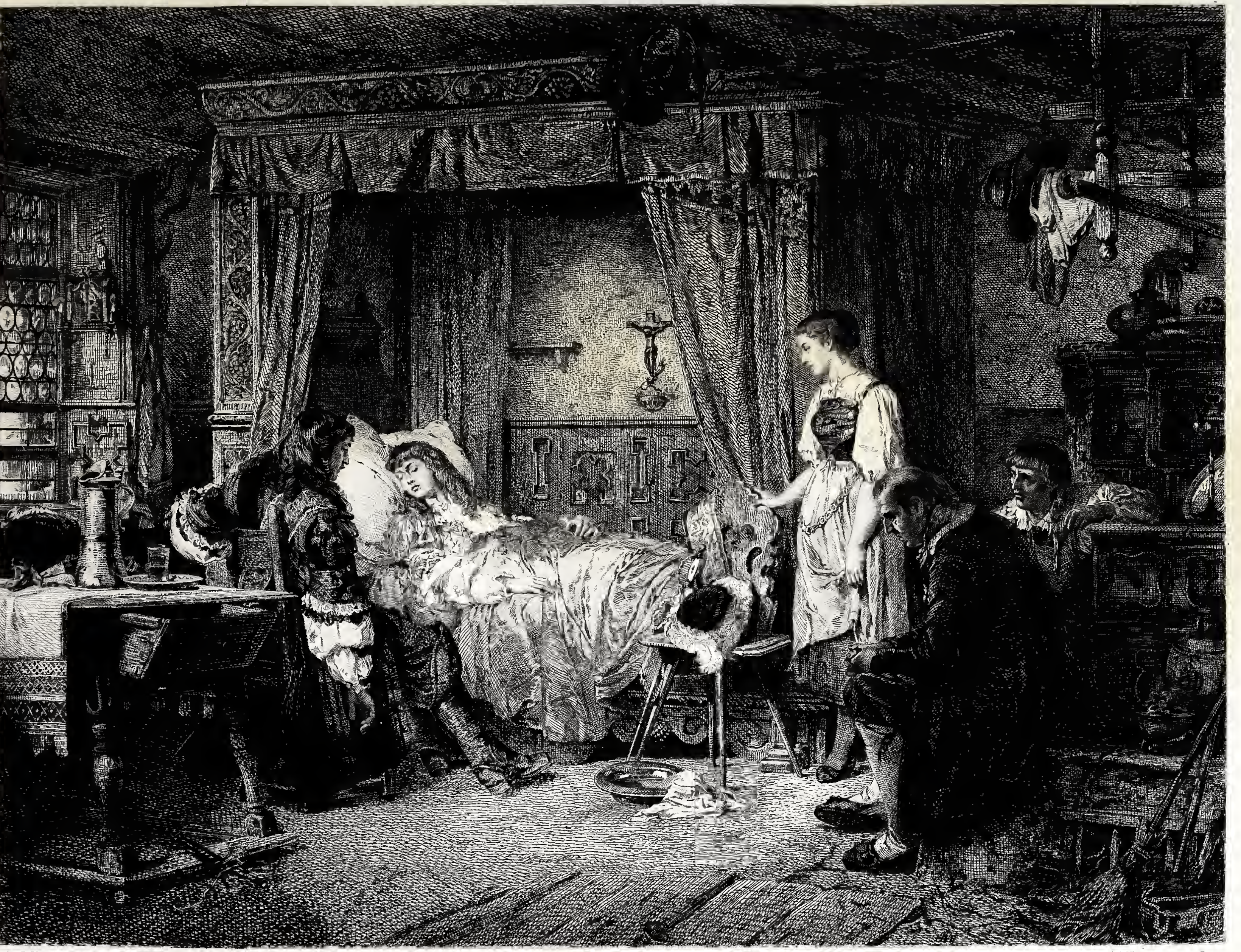
Goldschmiedekunst.
XVI. Jahrhundert.

Krystallgefäß.
Königl. Sammlung in Stuttgart.

Aus der neuen Zeitschrift: „**Das Kunsthandwerk**“ herausgeg. v. Bucher & Gnauth.

Verlag von W. Spemann in Stuttgart.





Carl Hoff pinx. Ad. Neumann sculps.

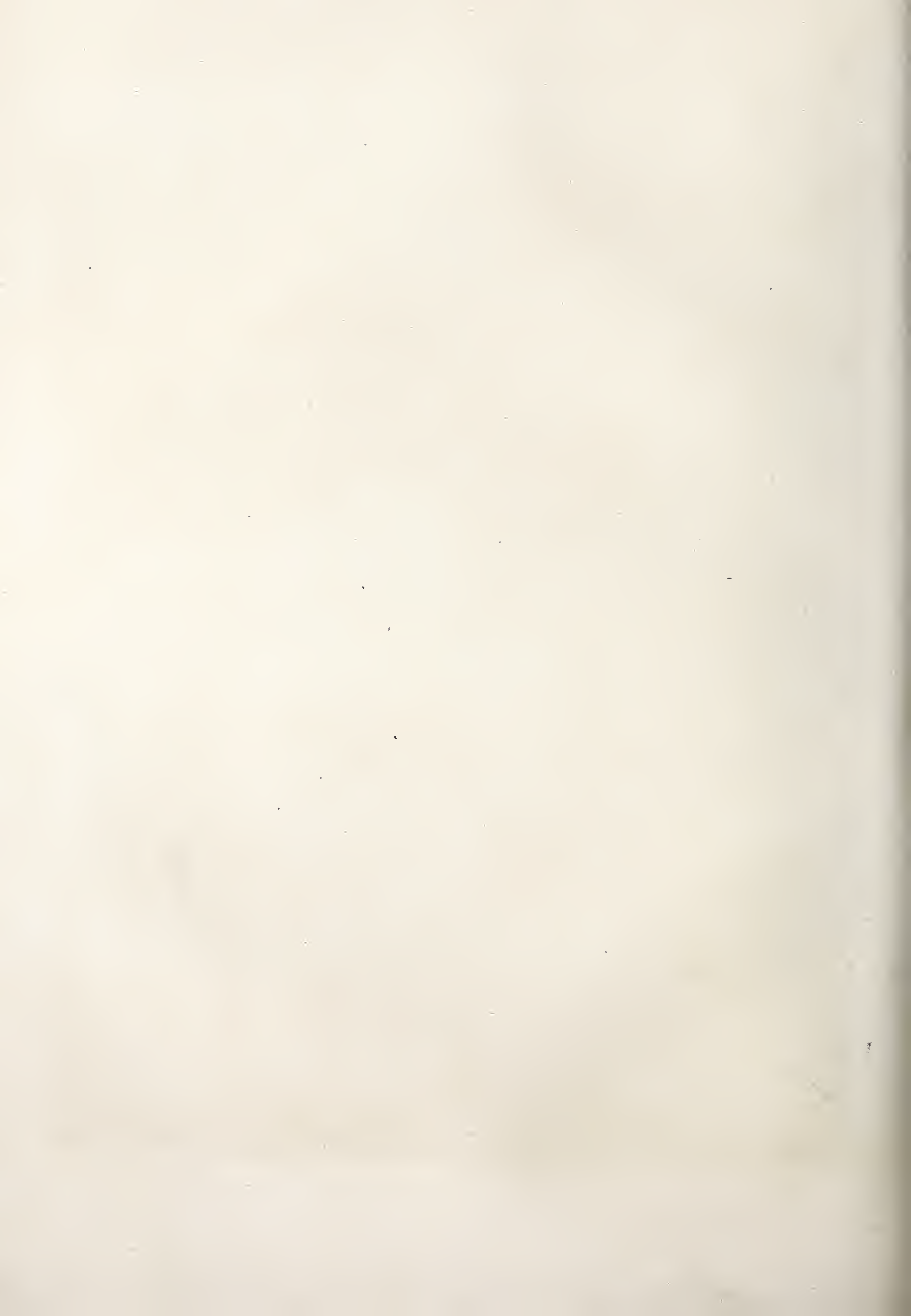
DIE RAST AUF DER FLUCHT.





Gem. von Kurzbauer — Gest. von Forberg

WEINPROBE.









Kopf der Roxane, in der Farnesina.

Giovanni Antonio Bazzi, genannt il Sodoma,

und sein

Bildniß im Kloster von Monte Oliveto.

Von G. Frizzoni.

Mit Illustrationen.

Die seit mehreren Jahren in den Archiven Italiens eingeleiteten Nachforschungen haben nicht nur für die politische Geschichte im Allgemeinen reiche Früchte getragen, sondern auch in die Spezialuntersuchung einzelner Gebiete mehr Ernst und Kritik gebracht. Dies beginnt nun auch auf die Kunstgeschichte günstig einzuwirken. Zahlreiche Fachmänner wurden dadurch angeregt, die aus den archivalischen Forschungen hervorgegangenen neuen Daten und Anhaltspunkte historisch zu beleuchten und zu verwerthen.

Der Künstler, dessen Bildniß die Leser diesem Aufsatze beigefügt sehen, ist einer von denjenigen, deren Andenken sich hauptsächlich in den Archiven der Stadt erhalten hat, welche der Schauplatz ihrer Thätigkeit gewesen, nämlich in Siena. Die von Milanesi veröffentlichten „Documenti Sanesi“ geben das Mittel an die Hand, auf sicherer Grundlage Vasari's Biographie des Sodoma zu kommentiren, in welcher theils aus antipathischem Vorurtheil, theils

mit jener gewissen Leichtfertigkeit, die ihren Autor als Schriftsteller kennzeichnet, die Thatsachen oft verworren und nicht immer der Wahrheit entsprechend dargestellt sind. Es mag genügen, an die durchaus falschen Angaben über die Lebenszeit des Sodoma zu erinnern; diese fällt zwischen die Jahre 1473—1549, wie als unumstößliches Resultat aus den Forschungen des Don Luigi Bruzzi in den Archiven von Vercelli und aus einer Notiz, welche sich in den „Riformagioni di Siena" findet, hervorgeht.

Die Forschungen des obenerwähnten Pater Bruzzi, welche in seinem Werke: „Notizie intorno alla patria e ai primi studi del pittore Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, illustrate con nuovi documenti" enthalten sind, bestätigen von Neuem den wahren Familiennamen unseres Malers, welcher de' Bazzi und nicht Razzi, wie man früher glaubte, lautet; ferner lehren sie uns, daß er der Sohn eines armen Schusters zu Vercelli in Piemont war, welcher seinen dreizehnjährigen Sohn auf sieben Jahre bei einem obskuren Maler aus der Umgegend unterbrachte, damit er die Kunst erlerne, für welche er gewiß schon als Kind eine entschiedene Neigung ausgesprochen hatte. Von dieser Notiz an bis zu der Zeit von Sodoma's muthmaßlicher Ankunft in Siena ist eine Lücke in seiner Entwickelungsgeschichte, eine Lücke, die deßhalb doppelt beklagenswerth ist, weil sie den Menschen gerade in dem Momente unseren Blicken entzieht, in welchem er gewiß mit der ganzen Frische der Jugend uns seine Beziehungen zu den besten lombardischen Malern manifestirt haben würde. Mit einigen derselben, z. B. mit Andrea Solari, mit Bernardino Luini und mit Cesare da Sesto zeigen seine in Siena und dessen Umgebung zerstreuten Werke entschiedene Verwandtschaft. Indessen ist zu bemerken, daß ein anderer Biograph des Bazzi, der Pater Guglielmo della Valle, in seinen „Lettere Sanesi" (Rom 1786) uns die erste Nachricht von seiner Anwesenheit in Siena gegeben hat, welche in das Jahr 1501 fällt; dies geht aus dem Datum eines Bildes im Besitz einer sienesischen Familie hervor, dessen Rahmen von dem bekannten dortigen Holzschnitzer Antonio Barili gearbeitet ist.

Des jungen, vielversprechenden lombardischen Künstlers Ankunft in jener Stadt ist ein Ereigniß, welches in der Kunstgeschichte besondere Aufmerksamkeit verdient; denn dieser Moment bezeichnet den Anfang einer neuen Aera in der Entwickelung der Malerschule von Siena. Wenn wir sehen, bis zu welchem Grade eintöniger Unfruchtbarkeit es die sienesische Schule in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gebracht hatte, und wie dieselbe zu Beginn des neuen Jahrhunderts ganz auf demselben Wege bleiben zu wollen schien, so müssen wir zugeben, daß Bazzi ein neues bedeutendes Element in die Schule hineingebracht hat, mit dem lächelnden Ausdruck seiner Köpfe, voll von süßer Grazie, und mit der fruchtbaren Mannichfaltigkeit seines Schaffens. Thatsächlich hatten die hervorragenderen sienesischen Künstler jener Zeit, — Girolamo del Pacchia vielleicht allein ausgenommen, der damals in Rom gewesen sein mag, — hatten ein Girolamo di Benvenuto, ein Giacomo Pachiarotto u. A. nicht die nöthige Kraft und Inspiration in sich, um den eingerosteten Geist der Schule neu zu beleben. Schon Rumohr hat in seinen „Italienischen Forschungen" dargelegt, wie sehr die sienesische Schule in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hinter der florentinischen zurückstand.

Eines der schönsten und wichtigsten Werke unseres Künstlers, welches gewiß aus den ersten Jahren seines sienesischen Aufenthaltes stammt, ist das berühmte große Bild der Grablegung, welches er für die Kirche San Francesco malte und das seit einigen Jahren in der Galerie der Akademie von Siena aufbewahrt wird.

Vasari irrt gewiß, wenn er dasselbe ohne Weiteres in eine spätere Zeit setzt, und

zwar nach dem Aufenthalt des Sodoma in Rom; mit Recht bemerken die gewiegtesten Kenner an diesem Bilde eine Genauigkeit in der Ausführung und eine Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks, welche durchaus seiner frühesten Zeit, die zugleich seine frischeste und beste war, entspricht. Wer die Gruppe der klagenden Weiber in's Auge faßt, welche die ohnmächtig hingesunkene Maria aufrichten und unterstützen, wird gestehen müssen, daß dieselbe mit einer Zartheit der Empfindung und einer Feinheit behandelt ist, welche an die besten lombardischen Maler jener Zeit erinnert. Während aber Jeder, der Siena besucht, Kenntniß von diesem wahrhaft großartigen Bilde nimmt, sind andere Werke aus der Jugend des Bazzi, die in ihrer Gesammtheit doch eigentlich seine Meisterschöpfungen ausmachen, sehr wenig bekannt.

Hierbei habe ich hauptsächlich die bedeutenden Fresken im Auge, welche er für die Klöster S. Anna in Creta und von Monte Oliveto Maggiore gemalt hat. Dieselben sind um so überraschender, wenn man bedenkt, daß ein junger Mann von 25—28 Jahren sie ausgeführt hat. Die chronologischen Daten zu dieser Behauptung liefern die Archive der genannten Klöster[1]). Die Kirche der heil. Anna in Creta und das daran stoßende Kloster, welches seit ungefähr 50 Jahren aufgehoben ist, liegen etwa vier Meilen von der monumentalen kleinen Stadt entfernt, die den Namen des Papstes Pius II. trägt. Der Ort ist ganz einsam, aber durch eine ziemlich gut fahrbare Straße zugänglich. Die Gemälde, welche Bazzi dort gemalt hat, befinden sich in einem großen Saale, der den Benediktinern als Speisesaal diente. Dieselben sind in sechs große Abtheilungen getheilt, welche zu je drei und drei an den Schmalseiten des Saales angebracht sind. An den Langseiten läuft eine Art Fries hin mit allerliebsten kleinen Bildern in Clairobscur, Medaillons mit Heiligenköpfen darstellend, die sich offenbar gerade über den Sitzen der Mönche befanden. Der Hauptgegenstand ist auf der Wand gegenüber dem Eingang dargestellt; es ist das Wunder der Vermehrung der Brode und der Fische; in der Mitte sieht man den Moment, wie ein kleiner Knabe dem Erlöser, der im Mittelpunkte der Komposition deutlich hervorragt und von den Aposteln begleitet ist, einen Korb mit den einzigen fünf Broden bringt. Besonders beachtenswerth ist die edle und freundliche Gestalt Christi; die anderen sind mit weniger Sorgfalt behandelt. Auf der Abtheilung zur Linken sieht man mehrere Körbe herumliegen, welche bestimmt sind, die Ueberreste der gesättigten Menge aufzunehmen; diese letztere besteht aus einer Masse von Männern, Weibern und Kindern, unter denen das Auge gar häufig durch ein spezifisch lombardisches Kopfmotiv erfreut wird, nicht unähnlich denjenigen, welche uns z. B. Luini in seinen Mailänder Fresken darbietet.

Die andere Seite der Wand ist leider durch Feuchtigkeit ganz verdorben. In diesen Bildern zeigt der mit großem Schönheitssinn ausgestattete Künstler schon einen ihm eigenthümlichen Fehler, nämlich einen gewissen Mangel an Maaßhaltigkeit in der Komposition, welche häufig zu gedrängt und kompakt ausfällt, wie wir gleich noch Gelegenheit haben werden zu bemerken.

Auf der gegenüberliegenden Wand ist der Leichnam Christi im Schooße der Maria dargestellt, von vielen seiner Getreuen beweint. Darunter ist in die Mauer ein Medaillon eingelassen mit der Büste des Erlösers. Auf der Abtheilung zur Linken erblickt man, in lebhaftem Kolorit und mit großer Lebendigkeit gemalt, einen heiligen Bischof in der Mitte von sechs Olivetanern, welche theils knieend, theils stehend, in weißen Gewändern,

1) Man sehe das Nähere hierüber in meiner kleinen Arbeit: Giov. Ant. de' Bazzi, detto il Sodoma, veröffentlicht in der Zeitschrift „Nuova antologia", Florenz, August 1871.

wie ihr Orden sie vorschreibt, in einem vortrefflich perspektivisch gemalten Atrium versammelt sind, mit einer Soffite, die nach P. della Valle's richtiger Beobachtung derjenigen ganz ähnlich ist, welche Pinturicchio zu derselben Zeit, oder vielleicht etwas früher, in seinen berühmten Gemälden in der herrlichen Dombibliothek von Siena angebracht hat. Auch die kleinen scherzenden und Guirlanden befestigenden Amoretten kehren dort wieder. Nicht weniger beachtenswerth ist das Bild zur linken Seite der Thür. Hier sitzt die h. Anna auf dem Throne und vor ihr, eine Stufe tiefer, die Madonna mit dem Kinde zwischen zwei Olivetaner-Mönchen, offenbar höchst lebensvollen Porträts. Auch hier stoßen wir leider auf manche Beschädigungen. Der Kopf des Kindes ist gänzlich zerstört, während die Modellirung des Körpers gut erhalten ist; die Gestalt erinnert lebhaft an den Kindertypus des großen Lionardo.

Ich habe mich bei diesen Gemälden etwas länger aufgehalten, weil sie wenig bekannt sind und doch die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in hohem Grade verdienen. Der Photograph Paolo Lombardi in Siena hatte vor drei Jahren die Absicht, die Bilder aufzunehmen*), und gewiß wären diese Nachbildungen ebenso lehrreich und interessant geworden, wie diejenigen, die er in großer Anzahl im Kloster von Monte Oliveto nach Signorelli und Sodoma aufgenommen hat. Diese letzteren Kompositionen nun sind im Stil denjenigen von S. Anna sehr ähnlich, nur weit bedeutender durch ihren Umfang und den Reichthum ihrer Motive. Die Zeit ihrer Ausführung fällt unmittelbar nach die Vollendung der Bilder in S. Anna, die um 1503 zu setzen ist. Wer darüber genauere Aufschlüsse wünscht, lese die eingehende und lebendige Beschreibung, welche Albert Jansen in seinem geschätzten Buche über Sodoma davon gegeben hat. Dieses Werk**) ist reich an historischer Gelehrsamkeit, aus welcher der Autor schöpfte, um den Rahmen der Gesellschaft, innerhalb welcher unser Künstler sich bewegte und schuf, zu ergänzen. Ich habe dem Abschnitte über die Fresken von Monte Oliveto nur Weniges hinzuzufügen. — Das Kloster von Monte Oliveto liegt auf einem steilen Felsen, ungefähr 30 Kilometer von Siena entfernt, und war ehemals ein reicher Sitz von Benediktiner-Mönchen, später Olivetaner genannt. Man erreicht den Ort jetzt ganz bequem, indem man mit der Eisenbahn in 1½ Stunden von Siena nach San Giovanni d'Asso fährt, von wo ein kurzer Spaziergang nach Monte Oliveto führt. In Asso findet man ein bescheidenes, aber reinliches Gasthaus, wo man wohnen und auch nach Umständen ein Fuhrwerk bekommen kann. Schreiber dieses Aufsatzes machte von diesem Punkte aus den Ausflug und brauchte dazu auf einem Feldwege, in Begleitung eines Führers, ungefähr eine Stunde. — Im Kloster von Monte Oliveto war dem phantasiereichen Künstler ein weites Feld für seine Thätigkeit geboten; wir finden dort nicht weniger als einunddreißig Bilder, die meisten davon in dem großen Kreuzgange, einige auch in anderen Theilen des Gebäudes. Vasari erzählt den Hergang, wie Bazzi beauftragt wurde, dort zu arbeiten, folgendermaßen: „Nachdem Fra Domenico von Leccio (soll heißen Lecce, die kleine Stadt am Comer See) zum Oberen des Klosters ernannt worden war, besuchte ihn Sodoma und beredete ihn so lange, bis ihm endlich der Auftrug wurde, die Gemälde aus dem Leben des h. Benedikt, welche Luca Signorelli von Cortona an der einen Wand begonnen hatte, zu vollenden." Auf diese Thatsache

---

*) Die Christusgestalt aus dem Wunder der Vermehrung der Brode und Fische veröffentlichte die Arundel Society 1872 in Chromolithographie. Anm. d. Herausg.

**) Leben und Werke des Malers Giovannantonio Bazzi von Vercelli, genannt il Soddoma. Stuttgart, Ebner und Seubert. 1870. 8.

bezieht sich folgende wichtige Stelle bei dem Chronisten des Klosters, der, von dem Abte Domenico Airoldi von Lecce sprechend, sagt: „Secunda abbatiatus sui electione (nämlich vom 16. Mai 1497 bis zum 11. April 1501) Claustri magna intercolumnia in dextera ingressus monasterii parte posita, quae occidentalem respiciunt plagam, eo auctore, mira et arte et impensa a celeberrimis pictoribus depicta fuere. Et reliqua Claustri intercolumnia simili opere exornasset, nisi pictorum necessitatus obstitisset discessus.“ Diese Maler sind Signorelli (von welchem immer noch, obgleich vielfach von der Zeit beschädigt, neue prachtvolle Bilder auftauchen, welche anderen Gemälden von ihm in den Arkaden des Klosters entsprechen) und ein anderer unbedeutender Maler, der ihm wohl untergeordnet gewesen sein mag, und von welchem noch einzelne Figuren auf den Pilastern gegenüber den Gemälden Signorelli's erhalten sind. Der Grund, weßhalb Luca Signorelli die Arbeit unvollendet ließ, ist wohl darin zu suchen, daß er um 1498 nach Orvieto berufen wurde, um dort jene berühmte Kapelle des Domes auszumalen. Der Chronist fährt, von dem Abte sprechend, fort: „Habita tamen hac tertia ejus electione (anno 1505 Idibus Aprilis) aliquanta et temporis intercapedine et pecuniarum commoditate . . . incoeptum, ut sapientis est, tandem opus complere decrevit. Et orientalem occidentalemque Claustri partem, etsi diverso pictore, haud tamen inferiore pictura decoravit. Et nisi pictoris incuria adfuisset, universum, ut optabat, jamjam perfectum esset opus.“ Diese Bruchstücke, welche in dem neuen „Guida artistica della città e contorni di Siena“ (Taubstummen-Druckerei, 1863) angeführt sind, geben uns in wenigen Worten die Geschichte der Entstehung des wundervollen Cyklus aus dem Leben des h. Benedikt, welcher aus fünfunddreißig Fresken besteht, von denen neun von Signorelli, fünfundzwanzig von Bazzi und eines von Riccio, seinem Gehülfen und späteren Schwiegersohne, Gemahl seiner Tochter Faustina, herrühren. Ferner erhellt aus dem letzten Passus, daß Bazzi's Unbeständigkeit und Sorglosigkeit schon damals bekannt war, was, abgesehen von anderen Zeugnissen, auch aus dem Spitznamen „Mattaccio“ hervorgeht, den ihm die Mönche gaben. Was den künstlerischen Werth jenes Theiles der Fresken betrifft, den unser Maler ausführte, so ist das Urtheil Rumohr's in seinen „Forschungen“, II, 388, ein vollkommen gerechtes: „Er zeigt darin einen Umfang der Beobachtung, eine Schärfe des Sinnes für die Bedeutung des Charakters und der Bewegung menschlicher Formen, welche in seinen späteren Gemälden einer sehr allgemeinen Vorstellung von sinnlicher Anmuth Raum gegeben hat.“ Vasari, der ihn, wo er nur immer kann, herunterzieht, sagt: er schöpfte diese Bilder aus dem gewöhnlichen Leben und ohne allen Fleiß. Die Wahrheit ist, daß, wenn auch einige davon durch die Leichtigkeit, mit der sie gemacht sind, dies Urtheil rechtfertigen, im Ganzen doch ein genialer, mit lebhaftem malerischem Sinne begabter Künstler uns daraus entgegentritt. Einige der Bilder zeigen sogar eine so vollendete und liebevolle Ausführung, wie man sie kaum bei einem anderen Maler der Epoche finden wird. Dies ist hauptsächlich bei den vier Bildern der Fall, von denen Vasari spricht; sie befinden sich in einer Ecke des Kreuzganges. Für die Richtigkeit dieser Behauptung spricht auch der Preis von zehn Dukaten, die er für jedes dieser Bilder erhielt, während ihm die anderen nur mit sieben honorirt wurden.

Was den Stil der Fresken des Bazzi betrifft, so wiederhole ich, daß er sich entschieden an den der lombardischen Künstler anlehnt, obgleich es in manchen Stücken aussieht, als träten die reifen Früchte der Schule des toskanischen Lionardo hervor, welcher Bazzi aller Wahrscheinlichkeit nach, ehe er nach Siena kam, wenn auch nur kurze Zeit, angehört hat.

In Monte Oliveto legen davon gewisse bedeutungsvolle Figuren Zeugniß ab, welche seine Fresken beleben. Dafür spricht der strenge und herbe Ausdruck der Physiognomien seiner Alten, das frische, anmuthige Aussehen seiner Kinder und das reizende Lächeln seiner weiblichen Gestalten, welches letztere hauptsächlich auf dem Bilde hervortritt, auf dem die Schönen die Tugend der Klosterbrüder auf eine schwere Probe stellen. Ebenso wird die Aehnlichkeit mit Lionardo kaum ein Spiel des Zufalls sein, die sich in der wunderbaren Ausführung einiger Pferde offenbart, die Sodoma in den größeren Bildern anbrachte, um die Kompositionen reicher und mannichfaltiger zu machen. In den Gruppen der Kämpfer von Montecassino ist viel Lionardesker Geist; ich erinnere hier nur an die Reiter, die sich die Fahne zu entreißen suchen, auf dem Bilde der Schlacht von Anghiari, obgleich, wie Jansen ganz richtig bemerkt, Sodoma zu jener Zeit schwerlich Kenntniß von diesem Werke haben konnte. An anderen Stellen zeigt er eine entschiedene Verwandtschaft mit den besten lombardischen Malern jener Zeit, hauptsächlich mit Andrea Solari und Cesare da Sesto, mit welchen er die Neigung gemein hat, alles Schöne, was ihm im Leben und in der Kunst begegnet, in seinen Schöpfungen wiederzugeben, so daß ihre Werke häufig eine Ueberfülle von verschiedenen und anmuthigen Gestalten darbieten, welche für den Beobachtungsgeist und den Ideenreichthum der Künstler zeugen, obwohl die Klarheit und der Gesammteindruck der Kompositionen dadurch beeinträchtigt werden. Diese Fehler und Vorzüge lassen sich bei Cesare da Sesto auf der großen Anbetung der Heiligen im Museum von Neapel nachweisen und bei Bazzi auf den besprochenen Fresken, an welchen er mit dem größten Eifer arbeitete und in denen er am entschiedensten Zeugniß giebt von seiner zarten Empfindung für die Schönheit des Ausdrucks und der Bewegung. Auch andere Bilder in diesem wundervollen Kloster besitzen, obgleich sie weniger fleißig ausgeführt sind, ungewöhnliche Vorzüge in der naiven Frische und Leichtigkeit der Darstellung, die uns den Künstler mit stets heiterer, frischer, beinahe burlesker Laune vorführt.

Die schöpferische Kraft seiner Phantasie offenbart sich hier in ihrer ganzen jugendlichen Unmittelbarkeit; er malt nichts anderes, als was ihm eben sein Genius augenblicklich eingiebt. Zu den schönen Gruppen der Mönche in ihren weißen Gewändern, welche bald lachend, bald ernst und gesammelt uns entgegentreten, kommen die wundervollen Landschaften, in welche er sie hineinsetzt; die letzteren beweisen, daß er es verdient, unter den hervorragendsten Landschaftsmalern seiner Zeit genannt zu werden. Der Ausdruck „Landschaftsmaler" kann natürlich hier nur ein bedingter sein, da die Malerei jener Zeit die Landschaft noch nicht von der Historie gesondert hatte. Auch bringt er häufig architektonische Motive auf seinen Bildern an, hauptsächlich zierliche, luftige Loggien, für welche ihm wohl diejenigen, welche Pinturicchio eben in der Bibliothek von Siena ausgeführt hatte und welche er gesehen haben konnte, als Muster gedient haben. Rumohr will sogar den Bazzi als Gehülfen des Pinturicchio bei diesen Gemälden betrachten, wofür ihm aber meines Erachtens jede Basis fehlt. Mehr als wahrscheinlich ist es hingegen, daß das jugendliche Gemüth unseres Künstlers lebhaft angeregt wurde durch den herrlichen Schmuck der Bibliothek von Siena. Dafür finden wir noch einen weiteren Beweis in der bunten und reichen Kleidung, welche man auf mehreren seiner Bilder findet. Uebrigens scheint Pinturicchio keinen besonderen Einfluß auf Sodoma geübt zu haben, welcher, obwohl von der Heimath entfernt, doch der Schule und dem Charakter, den er von dort mit nach Toskana gebracht hatte, treu blieb; es ist nicht anzunehmen, daß er, als ein weit genialerer und geistreicherer Künstler, sich versucht gefühlt haben sollte, in

die Fußstapfen eines geistig weit ärmeren Malers, wie Pinturicchio, zu treten. Jansen fällt darüber allerdings ein anderes Urtheil. Er scheint in den Fresken des Sodoma auf Monte Oliveto einen so innigen und unmittelbaren Zusammenhang mit Pinturicchio zu finden, daß er unsern Künstler als der umbrischen Schule angehörig darstellt. Ich glaube, daß er sich bei diesem Urtheil von Aeußerlichkeiten hat irreleiten lassen und daß er die künstlerische Natur des Bazzi nicht tief genug ergründet hat, welche ihre Abstammung aus Oberitalien nie verleugnet, wenn dieselbe auch hie und da durch den Kontakt mit anderen Schulen und anderen Einflüssen modifizirt erscheint. Aber der genannte Autor geht noch weiter, wenn er einen Vergleich anstellt zwischen dem Werthe der Fresken des Sodoma und anderer Künstler. Er hält sie für untergeordnet gegenüber denjenigen der großen Florentiner der damaligen und der etwas früheren Epoche. Ich kann ihm darin nicht widersprechen, obschon der Vergleich eine schwierige Sache ist, da die Gegenstände zu verschieden sind. Was uns aber noch mehr Wunder nehmen muß, das ist, daß Jansen nicht ansteht, den Fresken nicht nur des Pinturicchio eine größere Bedeutung zuzulegen, sondern auch den Werken des Andrea Solari, genannt lo Zingaro, welcher die Arkaden des Klosters S. Severino in Neapel mit Fresken aus dem Leben des h. Benedikt schmückte. Dieses Kloster, welches, wie Burckhardt treffend bemerkt, uns wie eine erquickende Oase in dem Gewühl Neapels anmuthet, kann in malerischer Beziehung nur auf einen sehr bedingten und lokalen Werth Anspruch machen, da der Künstler uns darin, obgleich er an der klaren Quelle der umbrischen Schule des fünfzehnten Jahrhunderts geschöpft hatte, doch als ein ärmlicher, beschränkter Geist ohne individuelles Leben entgegentritt. Und gerade diese Gaben, die dem Solari fehlen, charakterisiren den Meister von Vercelli, weßhalb er nie mit dem armen Zingaro in Vergleich gezogen werden sollte. Bei Gelegenheit dieser Vergleichung citirt Jansen auch gewisse Fresken des Benozzo Gozzoli zu Arezzo, von denen gewiß niemals Jemand eine Spur gesehen hat. Er wollte wahrscheinlich von denen des Piero della Francesca sprechen, welche den Chor von San Francesco schmücken, die aber einer Epoche und einer Richtung angehören, die von der Kunst, von der wir hier sprechen, weit verschieden sind.

Um aber zu unserem Künstler zurückzukehren, so scheint es keineswegs, als habe er seine Art und Weise wesentlich nach dem Vorbilde des Luca Signorelli umgeändert, von welchem er in Monte Oliveto schon bei seiner Ankunft eben vollendete Gemälde vorfand. Der männliche und tiefe Geist Signorelli's war kaum darnach angethan, auf seinen weit flüchtigeren, heitereren und sorgloseren Nachfolger einen tiefergehenden Einfluß zu üben.

Beachtung verdient die Thatsache, daß zu jener Zeit Monte Oliveto auch den verdienstvollen Intarsia-Künstler Fra Giovanni da Verona in seinen Mauern beherbergte; nicht als ob derselbe irgend eine Veränderung in Bazzi's Malweise hervorgebracht hätte, sondern weil es denn doch nicht undenkbar wäre, daß jener aus dem Venetianischen Zeichnungen nach Andrea Mantegna mitgebracht hätte, welche Sodoma augenscheinlich benutzt hat in einem gemalten Fries in Bronze-Farbe, welcher unter einem Fenster des nördlichen Flügels des Kreuzganges angebracht ist und worauf er den Triumph Neptun's mit See-Gottheiten und Pferden und einen Kampf von Meeres-Ungeheuern dargestellt hat, Kompositionen, welche aus den charaktervollen Stichen des Mantegna bekannt sind. Ebenso interessant als dekorative Zuthat sind die grottesken Malereien an den Pilastern der Halle; hier ließ der Künstler seiner bizarren und phantastischen Laune die Zügel schießen.

Was den Zustand der Erhaltung aller dieser Gemälde anbelangt, so ist derselbe wohl kein sehr tröstlicher; aber es ist wenigstens keine unberufene Restauration darüber gekommen. Die von Signorelli herrührenden Bilder haben am meisten gelitten, wohl hauptsächlich deßhalb, weil die Farben von einer Qualität waren, die sich leicht verändert. Die Feuchtigkeit und das Abfallen des Mauerbewurfs haben freilich auch an den Gemälden des Bazzi manchen Schaden gemacht; auch hier sind die Farben häufig von der Zeit zerstört. Ferner sind gänzlich zerstört, schon seit Vasari's Zeit, jene Medaillons, welche Bazzi zu je zwei und zwei unter den größeren Bildern anbrachte, und in welchen er alle früheren Ordensgenerale dieses Klosters abbildete; übrigens kann man sich, wenn man den individuellen Ausdruck der Figuren auf den oberen Bildern in's Auge faßt, leicht überzeugen, daß auch hier häufig Portraits der Klosterbrüder zu finden sind. Daß Bazzi gleich zu Anfang seiner Laufbahn große Befähigung zum Portraitmalen gezeigt hat, beweisen Vasari's Worte. Er sagt, daß Bazzi gleich nach seiner Ankunft in Siena mit den Edelleuten jener Stadt Beziehungen und Freundschaften anknüpfte und viele Portraits derselben machte. Darum ist es sehr zu verwundern, daß heutigen Tags nicht ein einziges Portrait von ihm in Siena aufzuweisen ist und daß diejenigen, die anderwärts ihm zugeschrieben werden, auch nur sehr spärlich sind. Wenn man jedoch bedenkt, wie schwer es oft auch den gewiegtesten Kennern wird, bei einem Portrait den Namen eines Malers zu bestimmen, so ist es immerhin anzunehmen, daß Bilder von ihm unter anderen Namen zerstreut sind, und es fällt uns daher die Aufgabe zu, die Lücke so viel wie möglich auszufüllen.

Indessen bieten uns, wie gesagt, die Fresken von Monte Oliveto unzweifelhaft viele Portraits dar, welche die Tüchtigkeit des Meisters in der ursprünglichen und echt künstlerischen Art, die Natur wiederzugeben, darthun. Wir wollen unter diesen hier nur auf das Brustbild des Künstlers selbst hinweisen, welches nach einer Photographie von Paolo Lombardi von Herrn V. Jasper in Wien geschickt wiedergegeben und in Lichtdruck (von Obernetter in München) unserem Aufsatze beigefügt ist. Ueber dieses Portrait, das sich auf dem dritten Gemälde in der chronologischen Folge des Lebens des h. Benedikt befindet, giebt Vasari einen Wink, den ich hier wiederholen zu sollen glaube. Er sagt (Uebers. v. Förster, IV, 349:) „Während Mattaccio diese Bilder malte, traf es sich, daß ein Edelmann aus Mailand daselbst als Mönch eingekleidet wurde, der nach damaliger Sitte eine gelbe Kapuze mit schwarzer Posament-Verzierung trug; diese Kapuze, nachdem derselbe Mönch geworden war, gab der General an Mattaccio und dieser malte sich damit mit Hülfe des Spiegels in dem Bilde, worin St. Benedikt, fast noch ein Kind, den Capisterio oder Weihkessel seiner Abtei, den er zerbrochen hatte, wunderbar wieder hergestellt; sich selbst zu Füßen brachte er seinen Raben, einen Affen und andere seiner Thiere an." So ist das Bild auch jetzt noch an dieser Stelle zu sehen. Obwohl die Haltung der Figur etwas ermüdet aussieht, verräth doch die Physiognomie deutlich das jugendliche Alter des Dargestellten, der fünf Lustren erst um Weniges überschritten haben konnte; der Kopf ist gänzlich bartlos, sieht höchst intelligent aus und hat etwas Schelmisches im Blick. Die scharf gezeichneten Brauen, die sich unten etwas verdickende Nase, die schwellenden Lippen, überhaupt der obere Theil des Gesichtes erinnert merkwürdig an das Portrait Raffael's in der „Schule von Athen".

Vasari spricht noch von zwei anderen Selbstportraits des Sodoma, welche auf seinen Fresken in Siena zu sehen waren, jetzt aber verdorben sind. Endlich ist uns noch eines

erhalten, auf welchem wir ihn bärtig und in ziemlich vorgeschrittenem Alter sehen. Dasselbe befindet sich in der Sammlung der Uffizi zu Florenz.

Um nun mit raschen Schritten die Spuren der Laufbahn unseres Meisters weiter zu verfolgen, müssen wir ihn in den Jahren 1507—1508 nach Rom begleiten. Er befand sich unter den Künstlern (darunter waren auch, wie eine autentische, bisher unedirte Quelle bestimmt angiebt, Lorenzo Lotto aus Treviso und Bartolommeo Suardi aus Mailand), die vom Papst Julius II., vor dem Auftreten Raffael's in Rom, beauftragt waren, die Stanzen des Vatikan mit Fresken zu schmücken. Es ist bekannt, wie deren Werke dann den Gemälden des Raffael das Feld räumen mußten, mit Ausnahme einer Decke von Perugino und der kleinen Zwischenfelder in der Decke der camera della segnatura, die von Sodoma gemalt sind, und endlich des Medaillons in der Mitte des Gewölbes mit den Amoretten, welche das Wappen des Papstes tragen. Nach der Ansicht einiger Autoren werden auch die großen Wandgemälde mit Scenen aus den punischen Kriegen in einigen Sälen des Palastes der Konservatoren auf dem Kapitol als Werke Sodoma's angesehen. Ich bin überzeugt, daß diese Ansicht bei aufmerksamer Prüfung keine Bestätigung finden wird; denn es verräth sich in diesen Fresken trotz einiger Verwandtschaft mit seinem Stile doch ein ihm fremder Geist; auch unterstützt keinerlei Tradition die Vermuthung. Wenn man hingegen die authentischen Werke des Baldassare Peruzzi, der, wie man weiß, gleichzeitig in Rom die Apsis von S. Onofrio ausmalte und die unterirdische Kapelle von Sta. Croce in Gerusalemme mit Mosaiken dekorirte, scharf in's Auge faßt, wird man keinen Augenblick zweifeln, bei der großen Uebereinstimmung dieser Werke mit den Fresken des Kapitols, dem Peruzzi auch die Autorschaft der letzteren zuzuschreiben.*)

Auch Jansen bezeichnet die Episoden aus den punischen Kriegen als Werke des Bazzi und findet in denselben eine gewisse Uebereinstimmung mit den Gemälden in den Stanzen des Vatikan, ohne jedoch für diese Behauptung weder einen innerlichen noch äußerlichen Beweisgrund aufzuführen. Und hierin sich selbst konsequent, führt er eine höchst interessante Federzeichnung des Louvre, die von Marc Anton in einem seiner schönsten Stiche reproduzirt und unter dem Titel „Triumph des Titus" bekannt ist, als von Bazzi herrührend an. In dieser Zeichnung verräth sich unzweifelhaft die Hand und der Geist des Meisters der obengenannten Fresken.

Im Jahre 1510 melden die Archive von Siena die Anwesenheit des Bazzi in jener Stadt, wo er die Tochter eines Gastwirthes ehelichte. Er muß sich in Siena und dessen Umgebung vier bis fünf Jahre, mit seiner Kunst beschäftigt, aufgehalten haben, bis ihm eine neue Gelegenheit geboten wurde, nach Rom zurückzukehren. Jansen's Verdienst ist es, diese zweite Reise des Bazzi nach der ewigen Stadt, freilich ohne weitere Gründe dafür anzugeben, bestimmt behauptet zu haben. Nachdem ich darüber eingehendere Nachforschungen angestellt habe, bin auch ich von der Richtigkeit der Sache überzeugt und es scheint mir angemessen, auf die von Anderen noch nicht berührten Gründe, welche dieselbe bestätigen, etwas näher einzugehen. Das Haupt-Argument dafür ist die Thatsache, daß Sodoma in Rom bei Agostino Chigi mit dem berühmten Humanisten Pietro Aretino verkehrt hat; daß er mit demselben sehr befreundet war, bezeugt der warme Brief,

*) Ueber diesen Gegenstand habe ich mich des Weiteren verbreitet in einem Artikel, betittelt: „Di alcune opere di disegno da rivendicare al loro autore l'artista sienese B. Peruzzi", welchen die römische Zeitschrift „il Buonarroti" im März 1871 gebracht hat.

den Aretino ihm viele Jahre später geschrieben hat und worin er ihn an die schönen Jugendtage erinnert, die sie zusammen bei dem reichen Kaufmanne verlebt hatten. Jansen fügte diesen Brief seiner Schrift in Uebersetzung bei, vergaß aber ganz, daß die an Aretino gerichtete Erinnerung nur in die Jahre 1513—15 fallen kann. Diese Thatsache wird einerseits durch die Unmöglichkeit bewiesen, daß Aretino sich schon vor der Vermählung seines Freundes in Rom befunden haben sollte, andererseits durch die Dokumente, welche uns darüber aufklären, daß Sodoma bis 1513 und dann wieder von 1515 an in Siena beschäftigt gewesen ist. Wenn man ferner berücksichtigt, daß das Jahr 1513 die Thronbesteigung des Papstes Leo X., des Hauptbeschützers der Künste und Wissenschaften, brachte, so liegt die Annahme nahe, daß unser Meister sich durch die Ereignisse veranlaßt gefühlt hat, von Neuem nach Rom zu wandern. Nach Vasari wäre der Papst ihm sehr geneigt gewesen; denn er berichtet uns, nachdem Sodoma ihm eine nackte Lucrezia, die sich ersticht, gemalt habe, hätte der Papst den Künstler zum Edelmanne gemacht. Wahrscheinlich ist dieses Bild das nämliche, welches sich jetzt in der Kestner'schen Sammlung zu Hannover befindet; denn der Kopf der Heldin mit seinen schönen Wellenlinien zeigt eine so schlagende Uebereinstimmung mit dem nicht weniger schönen Kopf der schönen Roxane (welchen Sodoma eben um jene Zeit in seinen Fresken in der Farnesina malte, und der diesem Aufsatze in Holzschnitt vorangestellt ist), daß die Ueberzeugung nahe liegt, daß Sodoma jenes Bild gerade in derselben Zeit gemalt habe, um dem Papste damit zu huldigen. Ich werde mich hier nicht damit aufhalten, auf die Fresken der Farnesina weiter einzugehen, da dieselben schon hinlänglich von Anderen beschrieben sind. Sie bildeten die Hauptbeschäftigung des Sodoma während seines zweiten Aufenthaltes in Rom, und in den Gestalten der Roxane und jener Lucrezia hat er den Höhepunkt weiblichen Reizes und einer unbeschreiblichen, weichen Anmuth erreicht.

Staffeleibilder von ihm finden sich noch mehrere in Rom. Darunter darf man jedoch kaum dasjenige zählen, welches ihm Jansen gerne vindiciren möchte: ein Medaillon mit der Geburt Christi im ersten Saale der Galerie Borghese, entschieden das Werk eines toskanischen Künstlers, der zwischen Luca Signorelli und Lorenzo di Credi in der Mitte steht. Weniger bekannt ist ein kleines Bild, welches vor wenigen Jahren in Rom vom Dr. Giovanni Morelli aus Bergamo angekauft wurde; dasselbe ist interessant, weil es uns als eine ganz jugendliche Arbeit des Bazzi entgegentritt und reich ist an Reminiscenzen an gleichzeitige lombardische Maler, wie Bramantino, Luini und Andrea Solari. Obgleich die Zeichnung bedeutende Fehler aufweist, spricht sich in dem Ganzen doch so viel Naivetät und Frische, ein so lebhafter und harmonischer Farbensinn aus, daß die einfache Komposition — es ist eine Maria mit dem Kinde, umgeben von drei Egelsköpfen — eine eigenthümliche Anziehungskraft ausübt. Etwas Ursprünglicheres, ich möchte beinahe sagen Kindlicheres, ist nie gesehen worden, so daß man versucht wäre, den Ursprung des Bildes in die Jahre vor Sodoma's zweitem Anwesenheit in Siena oder in die Zeit seines wahrscheinlichen Aufenthaltes in Mailand vor 1500 zu verlegen. Es ist anzunehmen, daß freier Wille oder Zufall ihn später nicht wieder nach Oberitalien geführt haben. Wenigstens ist sicher, daß keine Spur von irgend einem durch ihn ausgeführten Werke dort zu finden ist. Die Galerie von Turin besitzt zwar drei Bilder von Bazzi, die aber höchst wahrscheinlich alle aus Toskana stammen. Bemerkenswerth ist darunter ein großes bogenförmiges Kirchenbild, das er für Colle di Val d'Elsa im Sienesischen gemalt hat. Es leuchten daraus Züge von ungewöhnlicher Schönheit hervor, so daß man annehmen kann,

es sei in einem Moment glücklichster Inspiration und in der Zeit der vollsten künstlerischen Reife des Meisters entstanden. Es stellt eine auf erhöhtem Sitze thronende Maria mit dem Kinde auf den Knieen dar; zu beiden Seiten stehen die Heiligen Katharina und Lucia, Gestalten von großer Formenschönheit und echt menschlicher Anmuth des Ausdrucks. Ihnen zur Seite knieen der heil. Hieronymus und der Evangelist Johannes, bartlos und von den zartesten, beinahe weiblichen Formen. Ueber dem Ganzen zwei kleine, etwas verdrehte Engel, die einen Vorhang halten. Es ist tief zu bedauern, daß ein Werk von so hohem künstlerischen Werth heutzutage durch verwegene Restauration völlig entstellt ist.

Durch sein liederliches und ausgelassenes Leben zog sich Bazzi bekanntlich den Spitznamen Sodoma zu. Diese Ursache wird uns nicht nur durch Vasari bestätigt, der den Künstler offenbar ungünstig beurtheilt, sondern dasselbe geht auch aus lokalen gleichzeitigen Zeugnissen hervor. Sodoma gehört demnach zu der nicht geringen Zahl derjenigen Künstler der Renaissance, deren Inneres in einem auffallenden Widerspruche sich befand zu dem Adel ihrer Kunst. In der That nehmen die Werke des Sodoma unter den Denkmälern der Kunst, die sich in Siena, dem Hauptschauplatze seiner Thätigkeit, noch erhalten haben, sowohl durch ihren Umfang, als durch ihre künstlerische Bedeutung den allerersten Rang ein; reich wie sie sind an unvergänglicher Schönheit, an seltenen Zügen von Empfindung und Anmuth, sind sie mustergiltige Typen der italienischen Malerei in ihrer höchsten Blüthezeit. Wenn er auch, verglichen mit den Meistern allerersten Ranges, eine geringere Ueberlegung im Entwerfen und eine gewisse oberflächliche Sorglosigkeit in der Ausführung zeigt, so geben seine Werke uns trotzdem einen hohen Begriff von der Begabung ihres Schöpfers, durch die Leichtigkeit, mit der er hauptsächlich in seinen Wandgemälden den Pinsel führt, durch die Harmonie seiner warmen und saftigen Farben und die natürliche Fülle und Rundung seiner Formengebung. Es ist nicht nur anzunehmen, sondern Jedermann kann sich bei Betrachtung der Fresken in der Farnesina davon überzeugen, daß Sodoma während seines Aufenthaltes in Rom durch neue Erfahrungen und Beobachtungen seinen Stil bedeutend steigerte. Den ersten Eindrücken, die er in der Lombardei empfangen hatte, fügten sich immer neue an, sowohl bei seiner Ankunft in Toskana als bei seinem Aufenthalt in Rom, wo eben unter den Auspizien Leo's X. der große Urbinate seine unsterblichen Werke schuf. Nachdem Sodoma sich in Siena niedergelassen hatte, zeigten sich die Wirkungen dieses Processes in der Anmuth und der Lieblichkeit mit der er seiner zahlreichen Werke durchdrang; sein Schaffen bewies, welchen Geist er aus der Schule des Lionardo und anderer Florentiner (von denen ihn Filippo Lippi am meisten beeinflußt zu haben scheint) und aus den Werken des Raffael geschöpft hatte.

Eine Zeichnung in Silberstift, welche sich in der Albertina zu Wien unter Glas und Rahmen ausgestellt befindet, und die nach meinem Dafürhalten mit Recht von Dr. Thausing, dem Vorstande dieser Sammlung, dem Sodoma zugeschrieben wird, besitzt die charakteristischen Eigenthümlichkeiten Sodoma's; sie ist von einer Feinheit und Anmuth, die zugleich an Lionardo und an Raffael streift. Es ist nur die einfache Studie zu einem oder einer Heiligen, die mit ausgestreckten Armen mit beiden Händen die Zipfel ihres Mantels hält; dabei sind noch eine specielle Hände- und eine Faltenwurf-Studie. Jenes Motiv, welches sich häufig auf italienischen Altarbildern angewandt findet, soll speciell bei der „Madonna della Misericordia" in ebenso poetischer wie naiver Weise den Schutz ausdrücken, den der betreffende Heilige den Frommen gewährt, die sich zu ihm flüchten,

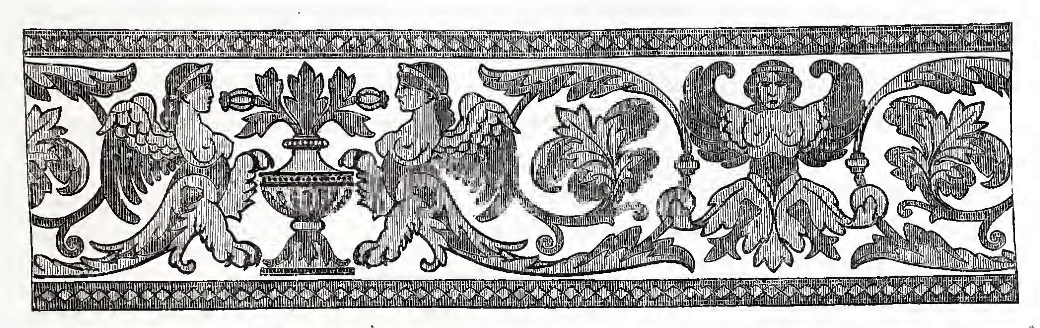
Die Art, mit welcher das Motiv hier behandelt ist, hat die nächste Verwandtschaft mit den größten Malern der goldenen Zeit der Renaissance.

Spärlich treffen wir Bilder von Sodoma in außeritalienischen Galerien. Einige der hervorragendsten, wie z. B. das Louvre, die Dresdener Galerie, die National-Galerie in London besitzen kein einziges Bild von ihm; hingegen finden wir einige im Berliner Museum, in München und im Belvedere zu Wien. Was Berlin betrifft, so habe ich schon einmal mein Erstaunen darüber ausgedrückt, ein mäßig großes Bild welches in halbgroßen Figuren die Madonna mit dem Kinde nebst den hl. Joseph und Franciscus darstellt, ein Bild, das deutlich Bazzi's Typus trägt und, obgleich etwas ausdruckslos, doch durch die Wärme und den pastosen Vortrag seiner Farbe einen gefälligen Eindruck macht, in dem Kataloge des verstorbenen Waagen nicht unter Sodoma's Namen angeführt zu sehen. Der Katalog (Nr. 227) nennt es Camillo Boccaccino aus Cremona, wie ich glaube, ganz willkürlich. In Wien ist dagegen vor einigen Jahren ein Bild (IV. Saal, Nr. 18) als von ihm herrührend erkannt worden, das nicht zu seinen glücklichsten Schöpfungen gehört Der Raum ist überfüllt mit den vier Köpfen der Jungfrau, des Kindes, des hl. Joseph und des hl. Johannes, welche noch dazu auf eine höchst ungünstige Weise zu zwei und zwei gruppirt erscheinen; auch der Ausdruck hat etwas Geziertes und Oberflächliches Einen vortheilhafteren Begriff von dem Meister giebt uns das Bild der Münchener Galerie. Es stellt eine Madonna mit lächelndem Ausdruck dar, mit dem Kinde auf dem Schooß, das in der Rechten einen Stieglitz hält; die Madonna reicht dem Kinde eine Blume hin; im Hintergrunde der hl. Joseph. (Katalog vom J. 1872, S. 235, Nr. 1194.)

Wenn man die spätere Laufbahn des Künstlers überblickt, so bemerkt man eine stufenweise Abnahme seiner Kräfte, je näher er dem Alter rückt. Die Art, wie er seine Bilder ausführt, wird immer flüchtiger, die Farben weniger leuchtend, die Technik selbst wird weniger sorgsam und das Kolorit sehr eintönig. Dieser Verfall ist schon in seinen späteren sienesischen Werken bemerkbar; so z. B. an den Fresken in der Capella di Piazza unter dem schlanken Thurm des Palazzo Communale, dann in seinen Gemälden für den Dom von Pisa und für die kleine Kirche della Spina dortselbst, in welchen jedoch immer noch ein Strahl genialer Eingebung durchbricht, welche von natürlichem Schönheitsgefühl geleitet ist.

Jedenfalls bleibt es unumstößlich, daß mit dem Erscheinen Sodoma's für die Kunstgeschichte Siena's eine neue Epoche beginnt; denn mehr als irgend ein Anderer hat er dazu beigetragen, die dortige Malerei aus ihrer schweren Lethargie aufzuwecken und ihr Leben und Freiheit zu geben. Und obwohl er keine eigene Schule von größerer Bedeutung gegründet hat, so steht doch fest, daß die drei ausgezeichnetsten sienesischen Maler vieles von ihm zu lernen hatten und seinem Einflusse unterworfen gewesen sind: Girolamo del Pacchia, Domenico Beccafumi und Baldassare Peruzzi, die jeder in seiner Weise bemüht waren, ihre Heimath mit den Werken ihrer Kunst zu schmücken und es darin ihrem Bannerträger, dem leichtbeschwingten, fruchtbaren lombardischen Meister gleichzuthun.





Sammet-Bordure von Dröchsler in Wien. Wiener-Weltausstellung.

Zwei Gemälde aus Rembrandt's früherer Zeit.

Mit Illustrationen.

Zwei frühe Bilder von Rembrandt führen wir heute den Lesern der Zeitschrift in Radirungen vor. Von beiden war in der neueren Kunstliteratur, namentlich in der Biographie von Vosmaer, wiederholt die Rede; um so willkommener wird jetzt ihre Vervielfältigung sein. Als der junge Rembrandt Harmensz. die Lehrzeit bei seinem zweiten Meister Pieter Lastman durchgemacht hatte, schlug er seinem Wohnsitz anfänglich in seiner Vaterstadt Leyden auf, und hier entstand im Jahr 1627 der heilige Paulus im Gefängniß, das erste datirte Gemälde, welches wir von ihm besitzen. Es befand sich schon am Anfang des vorigen Jahrhunderts in der Gräflich Schönborn'schen Galerie zu Pommersfelden, wird aber in Waagen's Notizen über dieselbe (Künstler und Kunstwerke in Deutschland, I.) nicht erwähnt; dann ging es bei der Versteigerung einer Auswahl dieser berühmten Sammlung zu Paris im Jahre 1867 um 4000 Francs in den Besitz des königlichen Museums in Stuttgart über. Es ist auf Holz gemalt, 0, 70^{m} hoch, 0, 58^{m} breit.

Man sieht den Künstler hier allerdings in seinen ersten Anfängen; die Schule, welche er durchmachte, ist in Technik und Auffassung noch deutlich zu erkennen, aber seine Eigenthümlichkeit in malerischer wie in geistiger Hinsicht kündet sich doch schon nachdrücklich an. Wie die Malerei der deutschen Renaissance, vor Allem Dürer, ihren geistigen Fortsetzer in Rembrandt findet, so hängt dieser auch in seiner Schule und Ausbildung mit der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts zusammen, und zwar indirekt durch Adam Elzheimer aus Frankfurt a. M., der auf eine Gruppe holländischer Künstler, die sich in Rom um ihn sammelten, unter ihnen auch Rembrandt's Lehrer Pieter Lastman, von bestimmendem Einfluß war. Elzheimer's feine Ausbildung des Landschaftlichen, seine gemüthvolle Darstellung biblischer Motive in kleinen Figuren, sein lebhaftes Naturgefühl, namentlich aber seine Versuche in Helldunkel und Lichteffekt fanden in Holland Nachfolge, durch Lastman wurde Rembrandt in ähnliche Bahnen gelockt. Und wenn man besonders Zeichnungen von Elzheimer sieht, etwa das schöne Skizzenbuch im Städel'schen Institut zu Frankfurt, so nimmt man noch einen entschiedeneren Zusammenhang der beiden Meister wahr, als ihre Gemälde vermuthen lassen. Sandrart sagt mit Recht von dem Frankfurter Maler: „Er war in der Vollkommenheit und im Guten so fest gegründet, daß wenn er

mit der Farbe oder Kreide nur einen Umriß gemacht, er darin mehr Verstand zeigte, als Andere durch unverdrossene Mühe und Arbeit konnten zuwege bringen". Bei Pieter Lastman kreuzt sich mit seinem Einfluß derjenige des Michelangelo da Caravaggio, er wird kräftiger, derber in Ausdruck und Lichteffekt. Man fasse von seinen Gemälden in deutschen Galerien namentlich das ziemlich große Bild in Augsburg, Odysseus und Nausikaa (1610) in das Auge; die Charaktere sind von ächt holländischer Tüchtigkeit, aber der Ausdruck ist höchst nüchtern, die Gewänder sind ohne sonderliches Stilgefühl angeordnet, Ton und Haltung haben etwas Bleiernes.

Aus solchen Bildern wächst Rembrandt's Paulus heraus, aber auch in diesem jugendlichen Versuch zeigt sich der Maler seinem Vorgänger überlegen. Jene Mängel in der Anordnung des Faltenwurfs, den bleiernen Ton bei ziemlich schwerem Vortrag findet man auch hier. Zugleich aber ist der Meister des geschlossenen Lichtes bereits ganz auf dem rechten Wege. Mag der Lichtstrahl auch immerhin etwas plump und grell auf die Wand fallen, so hebt sich doch die Büste des Apostels außerordentlich kraftvoll von der hellen Mauer ab. Die Bücher und das angelehnte Schwert bieten ein malerisches Beiwerk; daß der rechte Fuß aus der Sandale heraus gefahren ist, deutet eine vorhergegangene lebhafte Bewegung an. Höchst energisch drückt sich das Innehalten und Nachsinnen mitten im Schreiben in Haltung und Zügen aus. Da sitzt Paulus, Bein mit Bein deckend, die Feder müßig zwischen den Fingern der linken Hand, den rechten Arm auf das Buch gestützt, die Hand an Mund und Kinn gedrückt, mit dem Ausdruck tiefen Nachdenkens und inneren geistigen Arbeitens, so in sich versunken, daß der gegen alles Aeußere theilnahmlose Blick etwas Stieres hat. Die schlagende Natürlichkeit dieser Apostelfigur könnte an Caravaggio's schreibenden Matthäus in dem Berliner Museum erinnern; dieser aber ist brutal, während Rembrandt's Gestalt, ob auch kräftig und höchst naiv aufgefaßt, doch ein volles geistiges Durchdringen des Gegenstandes verräth. Und auch das ist interessant, daß der Meister, in dessen biblischen Darstellungen ächt evangelische Empfindungsweise waltet, mit einem Charakterbilde des Paulus den Anfang macht. Der junge Künstler hat sein Bild zweimal bezeichnet; „Rembrandt fecit" steht auf dem Briefe, den Paulus vor sich hat, und etwas unterhalb desselben, an der Steinbank, ist das aus R und H gebildete Monogramm

zu sehen: RH 1627

Hier mag zugleich daran erinnert werden, daß die Stuttgarter Sammlung auf derselben Versteigerung auch ein Familienbild von der Hand von Rembrandt's Schwager Wijbrandt de Geest aus Leeuwarden mit dem Datum 1621 erworben hat. Ein anderes Werk von Rembrandt besitzt diese Galerie nicht; von den beiden, die ihm noch zugeschrieben werden, rührt die Gestalt eines Knaben wohl von Govaert Flinck, das Kniestück einer älteren Frau wahrscheinlich von Ferdinand Bol her.

Mit der Niederlassung Rembrandt's in Amsterdam beginnt die Epoche seiner vollen künstlerischen Freiheit. Schon durch den Simeon im Tempel in der Galerie des Haag schwingt er sich auf eine neue Stufe. Einem der nächsten Jahre, wie Vosmaer nachweist, etwa 1636, muß die Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht in der Sammlung von Herrn B. Suermondt zu Aachen angehören, welche die zweite Radirung von

L. Flameng wiedergiebt. Auch hier erblicken wir noch ein frühes Bild des Künstlers, aber eins, das ihn schon im Besitz vollendeter Meisterschaft zeigt. Nach einer Notiz bei Vosmaer ist es offenbar dasselbe Bild, das im Katalog einer am 17. August 1735 zu Amsterdam versteigerten Sammlung erwähnt wird als „Een ongemeen heerlyk Stuk, door Rembrand, Joseph en Maria met het Kindeken Jesus", und 100 Fl. einbringt*). Es ist auf Holz gemalt, 0, 73^{m} hoch und 0, 59^{m} breit, ohne Inschrift und Datirung.

Für Rembrandt's protestantisch-einfache aber gemüthstiefe Auffassung heiliger Gegenstände, für die Art, in welcher er die biblische Ueberlieferung treulich in die bürgerliche Welt seiner eigenen Tage versetzt und sie dem Verständniß unmittelbar nahe bringt, ist dieses Gemälde besonders charakteristisch. Es führt uns eine Familie aus dem Volke vor auf unfreiwilliger Wanderschaft, im Kampfe mit Noth und Beschwerde. Im Augenblick der Rast läßt Joseph den Blick ernst und sorgenvoll auf den Seinigen ruhen; Maria dagegen, welche das schlafende Wickelkind im Schoße hält, sitzt in ungetrübter Ruhe, voll Gottvertrauens da. Ihr hat der Künstler die Züge seiner jungen Gattin Saskia verliehen, ganz wie dieselbe in gleichzeitigen Radirungen, seinem und ihrem Porträt (Ch. Blanc, 203) und den sechs Studienköpfen, Saskia in der Mitte (Ch. Blanc, 249), beide von 1636 vorkommt. Korb, Kober, Flasche und Stock, die neben Joseph auf dem Felsblock ruhen, vervollständigen das Anschauliche der Situation. Er hält ein Messer in der Hand, als wäre er eben im Begriff gewesen, Brod für die Seinigen abzuschneiden und als sänke ihm, dem ernsten Manne, die Hand, wie er Weib und Kind betrachtet und an ihre schwere, dunkle Zukunft denkt. Eine romantische Landschaft mit wilden Felsen und einer Brücke bildet den Hintergrund. Schattige Bäume wölben sich über der Gruppe von Figuren. In dem Joseph, der in magischer Helldunkel-Wirkung, voll Charakter in Kopf und Hand, erscheint, erreicht der Vortrag seine höchste Kraft und Breite, das sitzende Weib dagegen ist von einer Zartheit der Durchbildung, welche an das Simeon-Bild im Haag erinnert; das Geräth zur Seite ist mit großer Präcision und Wahrheit ausgeführt. Das gar zu Kunstlose, selbst Unschöne in der Zeichnung von Maria's Gewand mag auffallend sein. Der Künstler hat hier nur die Wirkung der Massen, nicht die der Linien im Auge gehabt, und in der That spielt das kräftige Roth dieses Kleides in der ganzen Stimmung bedeutungsvoll mit, die sich durch die glühende Beleuchtung bei kräftigen, breiten Schattenmassen auszeichnet. Die rein malerischen Vorzüge, so groß sie sind, bleiben jeder äußeren, mit dem Können prunkenden Manier fern. Sie dienen nur dem tieferen Inhalt der Situation, sie lassen nur den Accord der Empfindung, von dem Sorgen und Sinnen des Mannes bis zum frommen Seelenfrieden der Frau und dem holden Schlummer unbewußter Kindesunschuld, desto voller und harmonischer ertönen. Schüler von Rembrandt haben dies Motiv mehrfach benutzt, ohne je den Meister zu erreichen, zum Beispiel Ferdinand Bol in einem bekannten großen Bilde der Dresdener Galerie. —

Ich benutze diese Gelegenheit, um noch ein paar Bilder von Rembrandt zu erwähnen, welche heut minder bekannt sein dürften. Das eine — die Entdeckung des Fehltrittes der Kallisto, im Hintergrunde außerdem Actaeone — befindet sich in der Galerie des Fürsten Salm zu Schloß Anholt, nahe der holländischen Grenze. Ich kenne es nicht aus eigener Anschauung, sondern danke nur Herrn A. Sesar in Augsburg, welcher das Bild restaurirt hat, einige Notizen. Bei ihm sah ich die Durchzeichnungen mehrerer Figuren

1) Hoet, Catalogus van schilderyen. I, S. 442.

(vgl. den Holzschnitt), und diese interessirten mich lebhaft, weil es scheint, daß Rembrandt bei dieser großen und figurenreichen Komposition in der Darstellung nackter Gestalten und bewegter Stellungen ein größeres Formgefühl als gewöhnlich bewährt hat. Es ist mit dem vollen Namen und der Jahrzahl 1635 bezeichnet. Das Gemälde wird im Katalog von Smith unter No. 191 und danach bei Vosmaer, ohne Kunde von der Stelle, an welcher es sich jetzt befindet, auf S. 442 beschrieben, mit der Angabe, daß es im Jahre 1774 in Paris zum Verkauf gekommen sei.

Auf S. 454 erwähnt Vosmaer nach Smith 439 den Kopf eines Greises in ovalem Format, bezeichnet Rembrandt f. 1639, gestochen im Jahr 1800 von Joseph Longhi. Auch dieses Bild können wir nachweisen; es befindet sich in dem Museum zu Metz, das sich in den oberen Räumen des dortigen Bibliothekgebäudes befindet und auch sonst noch eine kleine Anzahl guter holländischer Bilder bewahrt. Durch die Gefälligkeit des Herrn Bibliothekars, der es gestattete, das Bild aus dem Rahmen zu nehmen, konnte ich die sonst halb verdeckte Inschrift lesen; sie lautet ganz wie auf dem oben erwähnten Stich. Das Gemälde kam im Jahr 1866 als Geschenk des Marquis d'Ourches in die Sammlung.

Alfred Woltmann.

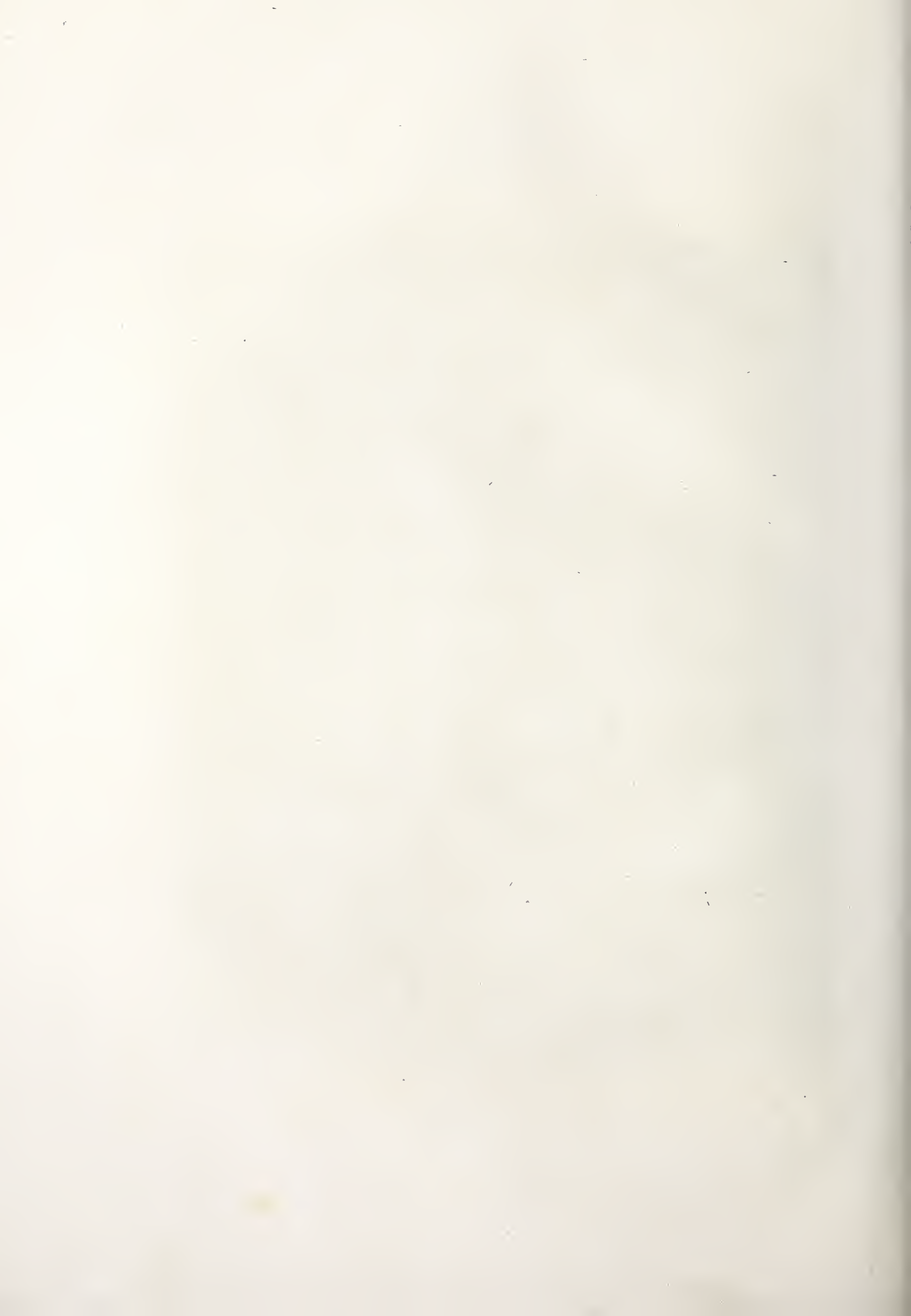


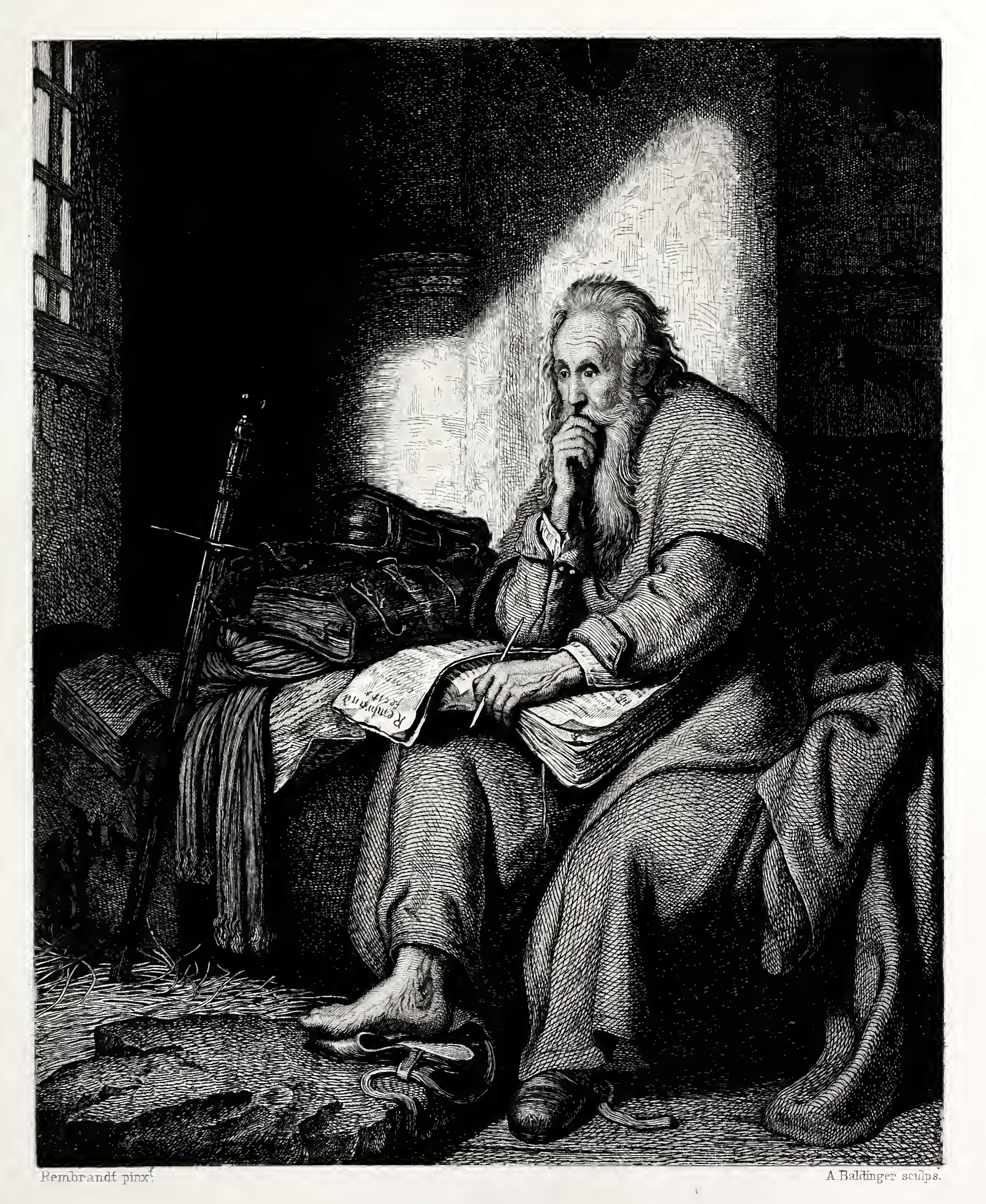
Aus Rembrandt's Kallisto.



REMBRANDT PINXT LEOP. FLAMENG SC.

RUHE AUF DER FLUCHT.



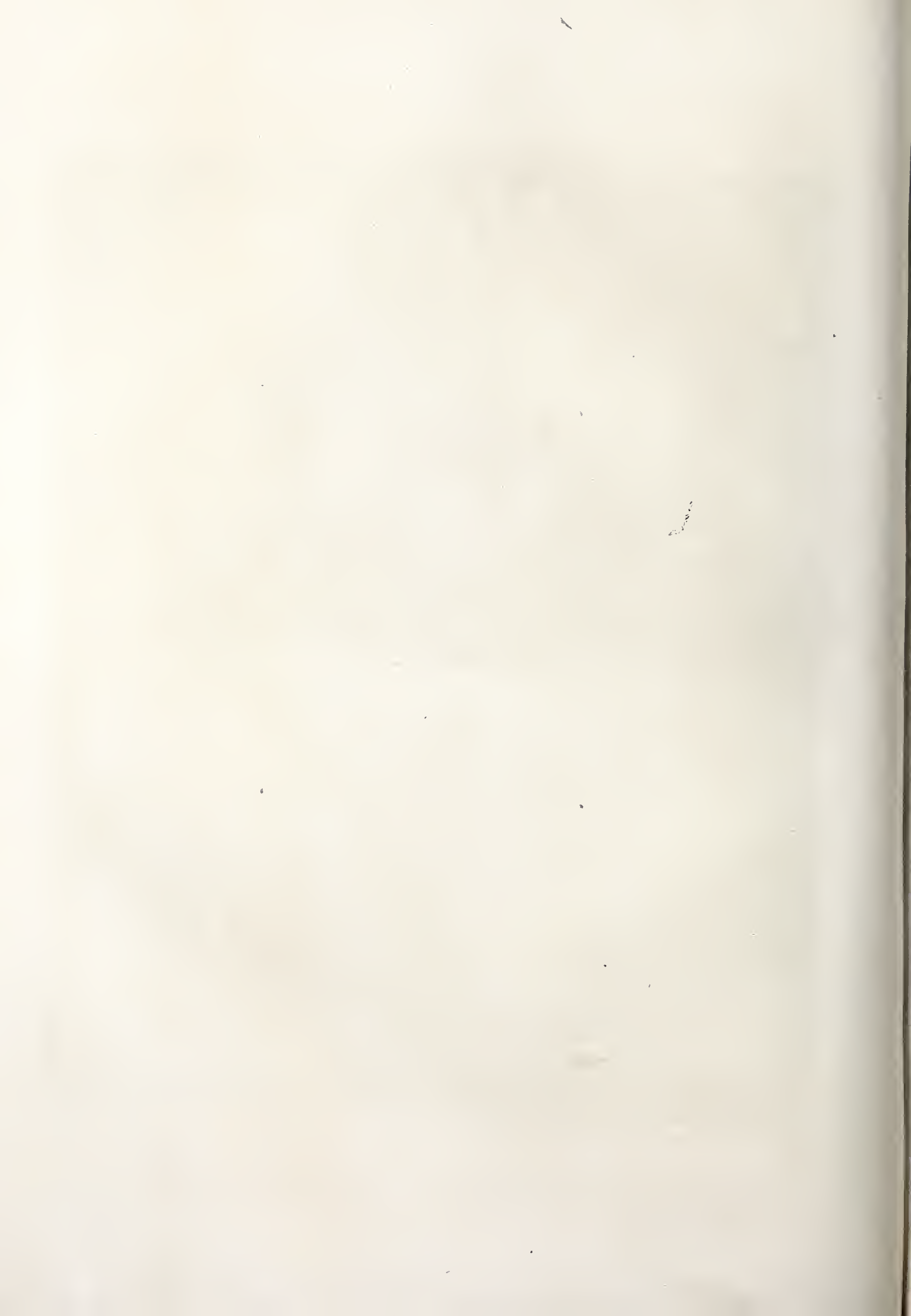


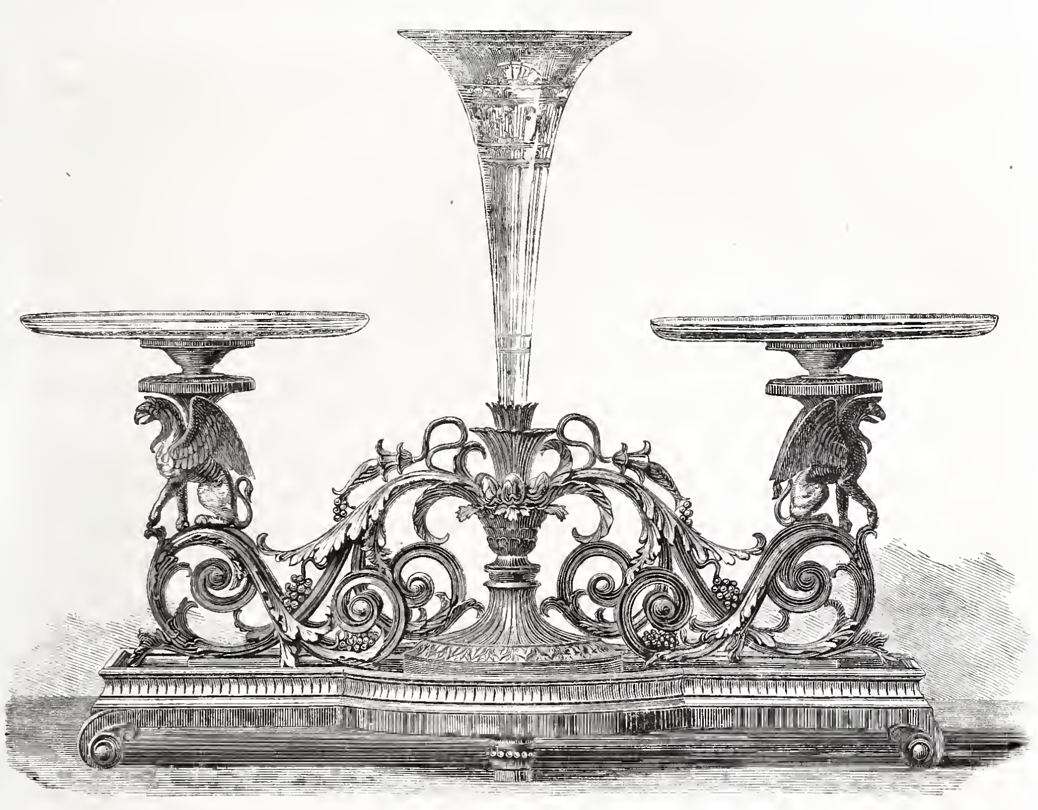
Rembrandt pinx[t]. A. Baldinger sculps.

ST. PAUL IM GEFANGNISS

Das Original befindet sich in der Stuttgarter Gemälde-Galerie.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.





Tafelaufsatz in Holz und Glas nach Hansen's Entwurf von Lobmeyr und Rudrich.

Wiener Weltausstellung.

Das Kunstgewerbe.

(Fortsetzung.)

Auch von der heutigen englischen Wohnung ist es schwer ein klares Bild zu gewinnen nach dem, was die Ausstellung uns bietet. Die Möbel, welche wir im Transept sehen, nehmen einen zu hohen, zum Theil exceptionellen Standpunkt ein, und die Wände, die sie als Hintergrund haben, entsprechen ihnen wohl im Ton, aber nicht im Stoff. Die beste Idee von der mit Komfort eingerichteten Wohnung eines wohlhabenden Gentleman in ihrer modernsten Erscheinung, was die Dekoration und Ausstattung der Zimmer betrifft, giebt uns das eisenbeschlagene Haus vor dem nordwestlichen Eingang, obwohl es nur im Cottagestil angelegt ist. Aber von der englischen Kommission in Besitz genommen, ist es dem Publikum unzugänglich.

So viel erkennen wir leicht, daß wenn auch das englische Haus in seiner Anlage, in Bestimmung und Gebrauch dasselbe geblieben ist, doch die Dekoration sich sehr verändert zeigt. Von England ist ja die Reform des Geschmacks ausgegangen, seit zwanzig Jahren geht sie mit Energie vorwärts, alle Kunstindustriezweige tragen ihren Stempel oder ihre Spuren, und so ist es unmöglich, daß nicht auch das Haus davon ergriffen wäre.

Die alte englische Wohnung, wie sie noch bis auf die letzten Jahre existirte, zeigte eine außerordentliche Uebereinstimmung und doch keinen Stil. Sie folgte in Salon, Speisezimmer, Schlafzimmer bis auf die Küche einer Schablone, die einen gewissen eigenen Charakter hatte und doch ganz unkünstlerisch war: die Formen der Möbel schwer, plump und massiv, die Dekoration zum Theil, wie z. B. auf den Teppichen, überladen, bunt und ordinär in den Farben, dem crassesten Naturalismus anheim gefallen. Dort, wo man glaubte mehr und Besseres thun zu müssen, als der „Standard of life" erforderte, der seine Unterschiede nur in die größere oder geringere Kostbarkeit des Materials setzte, da mußte man sich an die Franzosen wenden und gelangte mit ihrer Hülfe zu Zopf und Rococo, oder, wie es gewöhnlich bei den Landschlössern geschah, man erfand für die Innendekoration eine eigene moderne englische Gothik, deren Hauptmerkmal in der dekorativen Verwendung von Eichenholz bestand. Das ist, wie bekannt, in vielen Schlössern des Kontinents nachgeahmt worden.

Heute ist das nun, wie uns die Ausstellung lehrt, in vieler Beziehung geändert. Fangen wir mit dem Fußboden an. Einst blühten auf den Teppichen von Kidderminster Wälder und Gärten, oder es lagen auf den „Brussels" riesige farbige Blumenbouquets. Mustern wir die heutigen Teppiche auf der Ausstellung, so sehen wir alles, was auf besondere Bedeutung Anspruch macht, in orientalischer Weise verziert, also gerade in der Art, welche von der Reform empfohlen worden ist. Die Mehrzahl der großen Teppiche folgen dieser Richtung, und es giebt sehr schöne Beispiele darunter. Hier und da ist wohl ein einzelnes Stück, das in seiner Größe einige Ansprüche erhebt, nach dem Muster der französischen Teppiche in Plafond-Dekoration verziert; der Blumennaturalismus sowie figürliche Darstellung finden aber allein noch auf den ganz kleinen Teppichen, wie sie vor dem Kamin zu liegen pflegen, eine Stätte. Auf diesem Gebiete, kann man sagen, ist die Veränderung vollständig; was ihr widerspricht, das ist nur eine Erinnerung vergangener Zeiten.

Ebenso vollständig ist die Veränderung der Wanddekorationen, der Tapeten. Hier standen einerseits der naturalistischen oder sonst sinnlosen Verzierung die regulären stilisirten Muster gegenüber, andrerseits der lichten grauen nun eine dunklere und kräftigere Färbung. Letzteres bildet den Standpunkt der Reform. Mustert man nun die englischen Tapeten, soviel als davon zu sehen ist, insbesondere auch jene Wände, welche den Hintergrund der kostbaren Möbel im Transept bilden, und ganze Zimmerdekorationen vorstellen sollen, so wird man nicht im Zweifel sein, daß auch hier die Reform schon durchgedrungen ist. Wieweit das nun bereits im englischen Wohnhause geschehen ist, müssen wir dahin gestellt sein lassen. Jedenfalls ist es von Bedeutung, daß die Kunst des Dekorateurs sich in diesem Charakter auf der Ausstellung präsentirt. Selbst der Plafond, der sonst wenig Berücksichtigung in der englischen Wohnung fand, erhält nunmehr eine dieser Wand entsprechende Dekoration, wenn sie auch ebenfalls nur Tapete ist.

Ohne Zweifel hat die englische Wohnung dadurch mehr Harmonie und Charakter bekommen. Uebrigens hat sich auch zur papiernen im gleichen Geiste eine solidere Dekoration gesellt: wir meinen die buntglasirten Fliesen, deren Gebrauch und Fabrikation in England seit wenigen Jahren einen enormen Aufschwung genommen hat. Allerdings finden sie in Wohnzimmern nur beschränkte Anwendung, geben ihnen aber doch im Innern des Kamins oder als äußere Verkleidung desselben eine höchst angemessene und glückliche

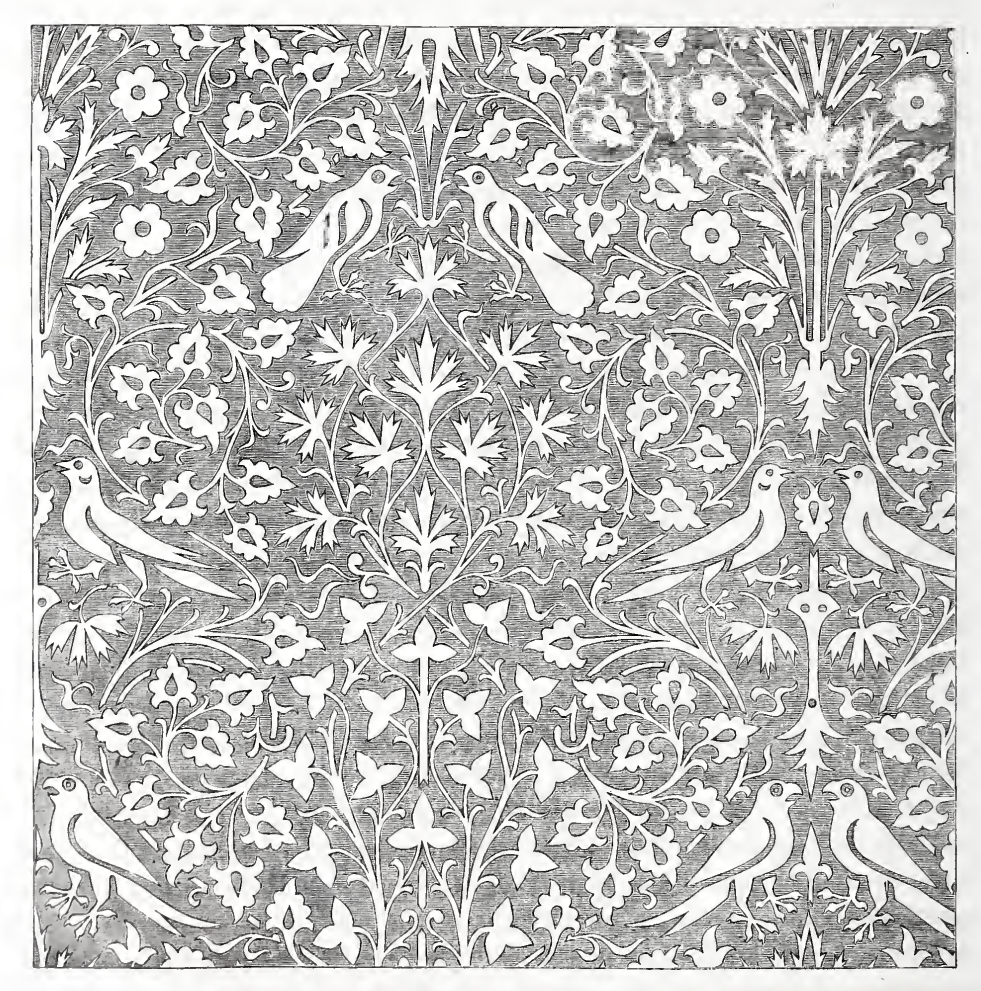
Dekoration, viel glücklicher als der weiße oder schwarze Marmor, der uns doch immer auf ein anderes Land und ein anderes Klima hinweiset. Nichts kann auch glücklicher sein, als die Verzierung, wie sie bisher auf diesen Fliesen in Uebung stand, und nur ganz neuerdings erst dringt ein anderer Ornamentationsgeist ein, den wir später bei anderen Gegenständen noch näher werden kennen lernen.

Mit der Dekoration der Wände finden wir die Möbel- und Vorhangstoffe in Einklang und können somit auch hier den Wandel des Geschmackes konstatiren. Wenn aber auf den Teppichen durchweg die orientalischen Muster Platz gegriffen haben, so sind es hier vielmehr diejenigen der gewebten Stoffe des sechszehnten Jahrhunderts, welche zur Anwendung kommen, meist einfache stilisirte Flächenmuster in jener Art, wie sie uns von den Genueser und Venetianer Geweben bekannt sind. Sie harmoniren durchaus mit den Tapetenmustern. Was die Franzosen zu gleichem Zwecke jetzt schaffen und gebrauchen, das ist mit gewissen bereits erwähnten Ausnahmen alles viel bunter in der Farbe, komplicirter in der Zeichnung und verschiedenartiger im Stil. Es ist selten, daß diese englischen Gewebe Muster des achtzehnten Jahrhunderts zum Vorbild haben, und wenn, so sind sie gewiß bescheidener in Zeichnung und Farbe.

Leider sind wenig oder gar keine englischen Möbel ausgestellt, welche dem gleichen Lebensstande, dem wohlhabenden Hause, dem Hause des Gentleman, entsprechen. Was wir sehen, ist fast alles kostbarerer Art und mehr Prachtstücke für die Ausstellung, bestimmt als Wunder der Arbeit zu glänzen. Dennoch ist es in zweierlei Weise charakteristisch und entspricht in der That zwei verschiedenen Richtungen in der Kunstindustrie, von denen wenigstens die eine vollkommen originell und englisch originell ist. Beiden Richtungen ist gemeinsam eine gewisse farbige Erscheinung des Aeußern, und sie treten daher in ganz bestimmten Gegensatz zu der geschnitzten Renaissance-Ebenisterei von Paris und noch mehr zu den derberen und kraftvolleren von Italien. Ganz im Gegensatz gegen früher strebt die eine Richtung, deren Dekoration in eingelegter Arbeit von Elfenbein und farbigen Hölzern besteht, die höchste Feinheit und vollendetste Ausführung in der Feinheit an, und vernachlässigt dabei alles Relief. Die Profils sind von äußerster Zahmheit und Magerkeit, sodaß es nur malerische Wirkung der farbigen Hölzer giebt, gar keine aber von Licht und Schatten. In dieser Beziehung können wir auf einige Arbeiten bei Jackson & Graham, ganz besonders aber auf die Toilettemöbel in lichtem, gelben Birkenholz mit Elfenbein bei W. Walker aufmerksam machen. Die Politur und Glätte des Holzes, die Zierlichkeit der Kanten und der überaus feinen Profile, die zarte Behandlung des Elfenbeins, das theils in Relief, theils flach eingelegt und in Roth gezeichnet zur Verzierung dient, dürfte zum Vollendetsten gehören, was in dieser Art auf Ausstellungen gesehen worden. Es ist aber auch so überaus zart, daß sich jede Hand vor dem Gebrauch fürchten muß.

Dieser Richtung, welche in vornehmen Kreisen bereits einigermaßen Mode geworden zu sein scheint, tritt nun die andere mit einem gewissen Bewußtsein kräftig und nicht ohne Derbheit gegenüber. Auch davon hat die Ausstellung Beispiele ebenfalls bei Jackson & Graham und sodann bei Collinson & Lock und bei Cooper & Holt. Unterstützt durch das Talent zum Theil gelehrter Architekten wie Eastlake (vergl. dessen Buch Household taste) und Waterhouse stellt sie dem Kapriziösen und Willkürlichen des modernen Geschmacks das Structive und Rationelle in den Dingen gegenüber, ganz im Sinne der modernen Reform, aber mit vorwiegender Neigung für das Mittelalter. Sie ist darin

wohl nur eine Fortsetzung des modernen gothischen Stils der Landschlösser, nur daß sie von den Verkehrtheiten desselben, insbesondere von der schablonenhaften, nüchternen Uebertragung der architektonischen Ornamente auf die Tischlerei abgekommen ist und mehr auf das Rationelle in den wirklichen Tischler- und Schlosserarbeiten des Mittelalters eingeht. Auch sie gelangt, auf romanische Vorbilder sich stützend, zur farbigen Verzierung im Gegensatz gegen ein gesundes und kräftiges Relief, selbst zu vertieft eingeschnittenen und farbig



Atlas, olivenfarbig mit broncirtem Durchschuß, von Phil. Haas & Söhne in Wien.

herausgehobenen Ornamenten. So sehen wir die ausgestellten Objekte bei den genannten Fabrikanten in verschiedener Art malerisch verziert, theils in sehr einfacher Art eingelegt theils mit gefärbten Ornamenten, theils mit kleinen Figurenscenen in mittelalterlichem Kostüm auf Goldgrund, theils auch mit Faiencefliesen, wie bei Morant an einem großen Kasten. Wie die Zeichnungen bei dieser Firma Morant, Boyd & Blanford zeigen, versteht es dieselbe, ganze Zimmer und Häuser reichster Art in diesem Stile einzurichten Und darauf ist es natürlich von den Vertretern derselben abgesehen; wie weit er aber über das Landschloß hinaus schon Boden gewonnen hat, vermögen wir nicht zu sagen; viel ist es wahrscheinlich nicht.

Mustern wir von dem Standpunkt der internationalen Reform aus dasjenige, was

Deutschland und Oesterreich für die Ausstattung und Dekoration der Wohnung ausgestellt haben, so könnte es fast scheinen, als sei diese Reform im Sinne der Renaissance fast völlig durchgeführt. Wo sind alle die Zopf- und Rococomöbel geblieben mit den Vergoldungen und dem geschnitzten krausen Muschelornament, die sonst, namentlich von Wien aus, auf den Ausstellungen so viele Bewunderer fanden? Ein einziges Stück in der österreichischen Abtheilung bei Hassa erinnert noch daran. Etliche Tapeziererarbeiten, namentlich im Sitzmöbel, suchen es den modischen Kaprizen der Franzosen gleich zu thun, suchen sie wohl auch zu überbieten, wie wir z B. von einem Wiener Tapezierer ein vollständiges ägyptisches Boudoir ausgestellt sehen, d. h. wie es sich eben ein Wiener Tapezierer denkt. Sehen wir von der Grille ab, so ist es übrigens nicht ohne Reiz, und eine Dame mit einem ägyptischen Profil findet sich ja wohl auch dafür. Im Allgemeinen aber ist es gewiß überraschend, wie sehr das deutsche und österreichische Mobiliar, die willkürlichen, naturwidrigen Formen des Rococo verlassend, sich einfacher, gesetzmäßiger Structur zuwendet und damit von allen Seiten sich der Renaissance nähert, wenn auch bei weitem nicht alles Renaissance ist, was wir sehen.

Nun wissen wir freilich, daß es in Wirklichkeit noch vielfach anders ist, und daß die Schablone für das gute Bürgerhaus noch lange nicht der Renaissance gehört, aber wie oft, so ist es auch hier: die Ausstellung, den werdenden und wachsenden Geschmack aufgreifend, giebt die Hoffnung und die Richtung der Zukunft. In dieser Auffassung, soviel Tadel das Einzelne bietet, können wir das deutsche wie das österreichische Mobiliar nur als eine Wendung zum Guten bezeichnen, und das um so mehr, als diese Wendung unabhängig vom französischen Geschmack ist, ja sich diesem entgegenstellt.

In Deutschland giebt es verschiedene Hauptorte der Tischlerei, wie Mainz, Karlsruhe Breslau, Dresden, Berlin, und darin Unternehmungen und Gesellschaften, welche die Renaissance ausdrücklich auf ihre Fahne geschrieben und in diesem Stil sich bereits ein Gebiet des Absatzes erworben haben. Sie haben reich und gut ausgestellt, wenn auch das schlechte Arrangement, wie es die ganze deutsche Ausstellung kennzeichnet, ihrer Wirkung Eintrag thut. Was wir aber allgemein an dieser Fabrikation auszusetzen haben, das ist eine gewisse struktive Trockenheit und Nüchternheit, zum Theil auch zu große Magerkeit der Formen und Mangel an ornamentaler und insbesondere figürlicher Plastik welche solchen Arbeiten erst Reiz und Leben giebt. Dieser Vorwurf würde freilich in der Hauptsache hinweg fallen, wenn diese Möbel, was aber nicht der Fall ist, für das bürgerliche Haus bestimmt wären. Sie erheben höhere Ansprüche, und müssen sich damit hinter die italienischen Arbeiten stellen.

Entschieden günstigen Eindruck machen ebenso die deutschen Tapeten, z. B. von Hochstätter in Darmstadt, wie auch die österreichischen von Lucius und andere. Wenn wir damit die zahlreichen Zeichnungen vergleichen, welche Professor Fischbach in Hanau ausgestellt hat, so erkennen wir die gemeinsame Quelle dieser Wanddekorationen, denn so muß man sagen, und kaum noch Tapeten. Der Fortschritt, der hier mit den Tapeten gemacht ist, besteht eben darin, daß die Wand als ein Ganzes für eine systematisch gegliederte Dekoration aufgefaßt worden und die schablonenhafte Tapete mit breiteren und schmäleren Bändern und Bordüren, mit Sockel und Fries dafür eingerichtet wurde, ohne den billigen Preis der gewöhnlichen Tapetenbekleidung wesentlich zu verändern. Das erscheint hier gelungen und wir können nur wünschen, daß solche Dekorationen nicht blos Ausstellungs-Objekte bleiben, sondern zur Verschönerung des Bürgerhauses allgemein werden.

Das gilt nun freilich in keiner Weise von den gewebten Möbelstoffen Deutschlands, die zwar auch langsam zur Stilisirung hinneigen, aber einerseits bei weitem mehr von französischen Mustern abhängig sind, und andrerseits ganz und gar eines guten und feinen Farbensinnes ermangeln, wie denn dieser Sinn überhaupt noch der deutschen Ausstellung, der deutschen Industrie abgeht.

Hierin steht die österreichische Möbelstofffabrikation unendlich höher. Sie allein bringt, vom Orient abgesehen, neben Frankreich auf diesem Gebiete Gegenstände, die wirklich Reiz haben und Entzücken gewähren, und sie bringt sie zahlreicher und in jedem Falle origineller noch als die Seidenindustrie zu Lyon. Sie zeigt sie zum Theil auch gleich in der Art, wie sie angewendet werden sollen, nicht als Einzelstoffe, sondern als Dekoration gedacht.

In dieser Beziehung ist die überaus glänzende und gediegene Ausstellung des Wiener Etablissements von Philipp Haas & Söhne gleich einer That in der Entwicklung der modernen Kunstindustrie zu achten. Es kommen hier drei Momente zusammen, welche dieser Fabrik und ihrer Ausstellung eine Bedeutung verleihen, die sie über alle Konkurrenten der Welt erhebt, erstens die Entschlossenheit und Großartigkeit zugleich, mit welcher der Chef und die Seele des Hauses, Eduard von Haas, die neuen, einmal für richtig erkannten Bahnen betritt, zum zweiten das unvergleichliche dekorative Talent Storck's, der seinen Geschmack, seinen feinen Sinn, seine Erfindungsgabe ganz insbesondere dieser Anstalt widmet, und drittens die reichen Sammlungen des österreichischen Museums, die unerschöpflich neue Motive und Ideen darbieten, Sammlungen, die aller Welt zur Verfügung stehen, aber nicht von aller Welt benutzt werden. Bei keinem ähnlichen Aussteller sehen wir daher auch einen solchen Reichthum prachtvoller oder reizender Motive, die dennoch für jeden, der die Absicht zu merken versteht, so harmonisch sind, so in derselben Richtung liegen.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir auf das Detail dieser Ausstellung eingehen, und wir müssen uns daher in der Hauptsache begnügen, eben die Richtung anzugeben und den Geist zu charakterisiren, der in den Reihen von Zimmerkompartimenten oder in den zahlreichen Goldbrokaten, Seidenstoffen und Teppichen liegt. Hier ist einmal von jeder Nebenwirkung und Nebenabsicht abgesehen, das Wesentliche nicht im Beiwerk gesucht, wie uns das so häufig begegnet, sondern lediglich in der dekorativen Wirkung der Gegenstände und in der Harmonie bei ihrer Zusammenstellung. Darum fesseln uns auch diese Modelle von Zimmern, denen doch gar vieles zur vollen Ausstattung fehlt, so unwiderstehlich, ohne daß wir uns eigentlich Rechenschaft darüber zu geben vermöchten, auch nicht Lust und Neigung dazu verspüren. Denn das liegt eben im Wesen des rein Dekorativen, daß es uns in dem Zusammenfließen seiner Elemente nur wie eine Harmonie, wie eine Stimmung anmuthet, mag sie noch so verschieden sein, ernst oder heiter, zart oder kräftig, prachtvoll oder schlicht, reich oder einfach.

Gehen wir dennoch ein wenig ein in die Sache, so werden wir recht bald finden, daß es vorwiegend der Geist der Renaissance ist, der hier waltet, aber der Geist der Renaissance, mehr vielleicht als ihre Formen. Auch diese sind nicht ausgeschlossen, — Muster und Wirkung, wie sie uns die Genueser und Venetianer Gewebe des sechszehnten Jahrhunderts bieten; neben ihnen sehen wir aber nichts verschmäht, was des gleichen Charakters als Flächenmuster, d. h. rein dekorativer Art ist, ob es nun aus Indien oder Persien stammt, oder ob es mittelalterlicher Herkunft ist. Die Fußteppiche folgen durchweg orien=

talischen Mustern, und diese sind oft von einer Schönheit, wie sie die heutige orientalische Teppichstickerei nicht mehr kennt, denn es sind alte Gegenstände, welche die Motive gegeben haben. Dasselbe ist es mit einem Hauptstücke der Tischdecke aus Gold, Silber und Seidensammet, deren Zeichnung und Effekt der heutige Orient nicht mehr zu Stande brächte.

Wir haben auf die Zimmerkompartimente in der Ausstellung von Haas hingewiesen, um eine Idee von den Intentionen zu geben, die in diesem Etablissement herrschen; wir können aber auch in der Ausstellung selbst in voller Ausführung sehen, was uns dort bloß als Absicht und Idee vor Augen tritt. Wir meinen die von Haas ausgestatteten Zimmer in dem österreichischen Kaiserpavillon. Hat hier Gugitz in seinem edlen Bau zu vorübergehendem Zwecke oder gelegentlichem Gebrauch eine architektonische Musterleistung geschaffen, so ist die innere Einrichtung der Wohnräume, die von Storck entworfen ist, nicht minder gelungen. Das ernstere Zimmer des Kaisers mit seinem schwarzen und goldenen Plafond, mit seinen Wänden in rothem Sammet auf goldgelbem Atlasgrunde in Venetianer Art, das Zimmer der Kaiserin, lichter gehalten mit den Arabesken Sturm's in Art der Rafael'schen Grotesken, mit seinen reizenden gestickten Möbeln auf blauem, goldschimmernden Grunde, beide ihrer Bestimmung nach so verschieden im Charakter und doch gleich edel, prachtvoll, kaiserlich mit dem Glanze den vornehmsten und feinsten Geschmack vereinend. Wer an rein dekorativen Reizen Vergnügen findet, der wird schon die Stoffe allein und ihre verschiedenartig schillernde Wirkung, je nach der Richtung, in welcher sein Auge darauf fällt, des Studiums würdig finden. Mit dieser Leistung des österreichischen Pavillons kann der deutsche Kaiserpavillon, ein Werk der Architekten Kyllmann Heyden, keineswegs den Vergleich aushalten: mehr zeltartig gedacht und mit Holzgerüst ausgeführt, zeigt er wenig Phantasie und Gedanken, und mit seinen rothen Sammet- und Seidenstoffen einen ziemlich gewöhnlichen Geschmack.

Die Fabrik von Haas steht mit ihren Bestrebungen in Oesterreich keineswegs allein. Man kann vielmehr sagen, daß, obwohl einzelne Möbelstofffabriken noch unter französischem Einfluß stehen, Architekten, Seidenfabrikanten, Dekorateure und Kunsttischler in die gleiche Richtung hineindrängen, wenn es auch nicht immer mit gleichem Glücke geschieht. Schon längst steht Giani mit seinen Brokaten und Seidenstoffen durchaus selbständig da, Anfangs mehr auf kirchlichem Gebiete, jetzt aber auch nicht minder der Dekoration der Wohnung mit stilistischen Vorhang- und Möbelstoffen zugewendet. Fr. O. Schmidt in Wien, ein ächter Künstler auf dem Gebiete der Wohnungs-Dekoration, versteht es vortrefflich uns in die solide Pracht und in die gemüthvolle Stimmung der deutschen Renaissance zu versetzen; der viel beschäftigte Schönthaler, der mit vornehm edlem Anstrich der Wohnung ächte Familienbehaglichkeit zu vereinen weiß, führt uns diesmal nur wenige seiner gut und bequem gebauten, zum Theil auch mit eingelegter Arbeit verzierten Möbel vor, aber nur Muster bestehender Einrichtungen und nicht speciell für die Ausstellung geschaffen; die Kunsttischler Dübell und Ludwig, letzterer vorzugsweise auf eingelegte Arbeit den Nachdruck legend, jener mit gesunden, kräftig bequemen, einfach konstruirten Lederfauteuils, vertreten ihr Genre vortrefflich in gleichem Geiste. So könnten wir noch eine Reihe nennen, unter den Tapezieren z. B. Alexander Pollak, wollen aber nur noch der Borten und sonstigen Posamentierarbeiten Drächsler's gedenken und zwar deshalb, weil diese Arbeiten, die zur künstlerischen Vollendung der Möbel und Vorhänge nothwendig

sind, durch den Modegeschmack gänzlich verdorben waren, die von Drächsler aber zum ersten Male einen richtigen Weg einschlagen. Sämmtliche genannten Fabrikanten sind Wiener.



Kaiserservice; Flasche, Wasser- und Weinglas, von Lobmeyr in Wien.

Dem Zuge der österreichischen, speciell der Wiener Fabrikanten folgen die ungarischen Kunsttischler mit ihren Holz- und Ledermöbeln, zum Theil nicht ohne Glück; sie bieten uns aber kein selbständiges Interesse. Ganz anders ist es mit Italien, dessen Kunstmöbel in gewissem Sinne vielleicht von allen am höchsten stehen, aber sie nehmen

einen anderen Standpunkt ein. Bei den Italienern handelt es sich nicht um eine volle harmonische Ausstattung der Wohnung, sondern um die Schöpfung des einzelnen Stückes als eines Kunstwerkes. Wie es verwendet wird, das ist dem Liebhaber überlassen. Der Standpunkt ist auch zum großen Theil der antiquarische, der Standpunkt der Imitation bestimmter alter Muster. Diese gehören nun allerdings fast sämmtlich der Renaissance an, von der Frührenaissance angefangen mit ihrem strengen, einfachen Bau und den flachen Arabesken und Ornamenten bis zu den naturalistischen, virtuos behandelten, mit Profilen, Figuren und Ornamenten frei und breit heraustretenden geschitzten Möbeln der Barockzeit. Zu ihnen gesellen sich die Kabinetstücke von Ebenholz mit eingelegtem Elfenbein, sowie die mit farbigen Steinen und vergoldeten Bronzen. Jene Arbeiten, die mehr im Stil der Frührenaissance gehalten sind, haben die Italiener für sich allein. Unter ihnen tritt ein großer Kasten von Morini in Florenz hervor, sowie die kleineren, bis auf's feinste durchgearbeiteten Rahmen und Füllstücke von Frullini, die schon seit 1867 sich die Bewunderung der Kunstwelt errungen haben. In den übrigen Renaissancemöbeln konkurriren die Italiener insbesondere mit den Franzosen; die ihrigen haben aber den Vorzug größerer Freiheit, kräftigerer Haltung und einer angemesseneren, mehr virtuosen und weniger raffinirten Behandlung des Holzes. Bei der größeren Freiheit und der kräftigeren Gliederung und Profilirung, welche die Italiener sich erlauben, machen sie mehr Anwendung von figürlichem Schmuck, der sich von Reliefs zu Karyatiden und freidastehenden lebensgroßen Figuren in vollem Hochrelief steigert. In diesem Genre des Hochreliefs ist wohl das Bedeutendste ein Kamin, dessen weit vortretendes Gesims von zwei männlichen Figuren getragen wird, eine Arbeit von Panciera in Venedig, während sich ein prachtvolles Bett von Ferri & Bertolozzi in Siena mit Reliefs und Karyatiden, sowie ein Kredenzkasten aus dem artistischen Institut von M. Guggenheim in Venedig auf dem mittleren Standpunkt hält. Letzterer übrigens führt uns auch in einem anderen Stück den kräftigeren Barockstil vor, sowie an einigen mit farbigen Marmorarten, Lapislazuli und anderen Steinen, sowie mit Bronzebeschlägen und Bronzefiguren geschmückten Kabinetstücken ein Beispiel jener eigenthümlichen Prachtarbeiten des siebzehnten Jahrhunderts, die mehr durch ihre glänzende und farbige Erscheinung, als durch künstlerische Gediegenheit dem damaligen Kunstsinn gefielen.

Unter den übrigen Staaten der modernen Kultur, welche uns bedeutendere Gegenstände für die Ausstattung der Wohnung gesendet haben, nimmt wohl nur Dänemark noch eine eigenthümliche Stellung ein, wenn auch diese Eigenthümlichkeit so zu sagen nur in einer Schattirung des allgemeinen modernen Charakters besteht. Das kleine Land befindet sich mit seiner künstlerischen Bildung noch immer unter dem mächtig nachwirkenden Einflusse Thorwaldsen's, und daher tragen seine zierlichen, gut gearbeiteten, etwas schwächlich profilirten Möbel eine Hinneigung zur Antike zur Schau, die ihnen einerseits einen edlen Anstrich giebt, andrerseits aber auch eine gewisse Steifheit und Nüchternheit, wie sie modernen Antikisirungen zu eigen ist, nicht verleugnen kann. Auch Belgien ist vertreten, und zwar mit trefflichen, stilisirt gezeichneten Tapeten, sowie mit Renaissancemöbeln von guter geschnitzter Arbeit, sie gleichen aber zu sehr der französischen, um irgend Eigenthümlichkeit in Anspruch zu nehmen. Dasselbe ist der Fall mit den belgischen Gobelins, die nur ein Abzweig der französischen sind; imitirte Gobelins von Charles Albert in Brüssel, z. B. ein Gemälde nach Teniers, treffen gar nicht den Ton und Charakter dieser gewebten Malereien, weil sie sich wie trockene Gouachemalereien auf

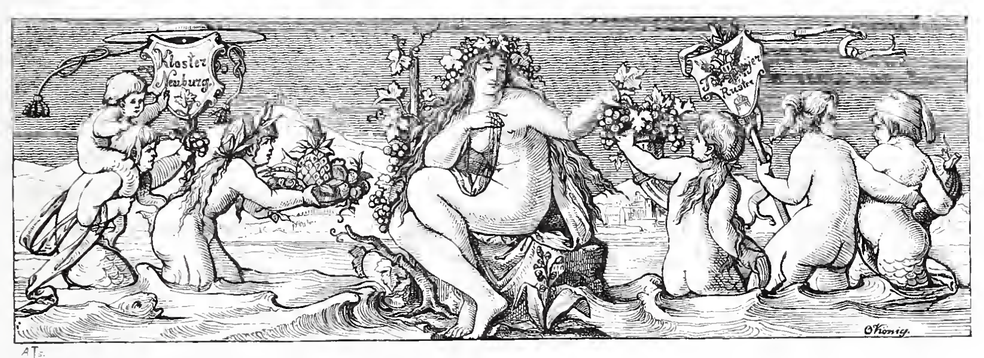
Leinwand darstellen. Holland hat uns nur seine Deventer Teppiche gesendet, von denen die besseren alle dem orientalischen Stile folgen, insbesondere der Smyrnaer Art, doch mit zu großer Lebhaftigkeit der Farben. Auf der schwedischen Ausstellung sind für unseren modernen Gesichtspunkt nur die imitirten Goldledertapeten interessant, gute für die neue Reform der Wohnung brauchbare Arbeiten, die ächten Charakter tragen. Die Muster trifft man noch häufig im Lande selbst, wo sich viel Ledertapeten aus alter Zeit erhalten haben. Mit Rußland würden wir schon das Gebiet der nationalen Frage betreten. Die gebildete Welt Rußlands hat sich allerdings mit ihrer Wohnung auf europäischem Fuß eingerichtet, und dies erkennen wir auch auf der Ausstellung in Möbeln, Tapeten, Teppichen, die noch sehr blumigen Charakter von der alten Art tragen, aber es giebt daneben Bestrebungen — wir werden sie später bei anderen Industriezweigen noch einflußreicher finden — welche es sich zur Aufgabe gemacht haben, die eigenthümlichen traditionellen Elemente einer nationalen russischen Kunst in die moderne Industrie einzuführen und dadurch auch für die gebildeten und vornehmen Kreise von heute einen specifisch russischen Kunst-Charakter zu schaffen. Auf dem Gebiete der Wohnung, daß heißt eben der vornehmen oder modernen Wohnung, scheint nun das noch wenig gelungen zu sein. Wir könnten als Beispiel nur einige in Eichenholz geschnitzte Möbel sowie verschiedene Leinengewebe für das Haus, von Handtüchern und Decken mit rothen Bordüren und Ornamenten anführen, davon die Motive für jene von der Holz-Architektur, für diese aus der ererbten, allerdings sehr alten Bauernweberei entnommen sind. —

Jakob Falke.

(Fortsetzung folgt.)



Irdene Krüge von F. W. Merkelbach in Grenzhausen.



Die Donau, Relief von O. König.

Die Ausstellung von Gemälden alter Meister
aus dem
Wiener Privatbesitz.

II.

Wir gelangen jetzt zur Betrachtung der Niederländer, aus denen, wie erwähnt, das Gros der Ausstellung sich formirt hatte. Hier vor Allem mußte der Ertrag für die Kunstgeschichte als maßgebend bei der Besprechung betrachtet werden, so daß vielfach künstlerisch nur untergeordnete Bilder herangezogen, in dieser Hinsicht werthvolle aber übergangen wurden.

Zunächst lernte man in Nr. 12 einen neuen, oder wenigstens von der Literatur bisher übersehenen Maler kennen, der sich auf diesem Bildchen, dem Porträt eines jungen Mannes mit breitkrämpigem Hut, in einem Zimmer mit allerlei mathematischen Instrumenten und Büchern stehend, G. Donck (G und D verbunden) gezeichnet hat. Indeß der Autor desselben ist nicht etwa ein zweiter v. der Meer von Delft, dessen Vergessenheit eines Burger wartete, sondern von etwas kleinbürgerlicher Gebarung, gesellt sich jedoch seiner Kunstrichtung und seinen Leistungen nach nicht ganz unebenbürtig zu den Codde, Duc, Palamedes &c. Einmal erfüllt von den charakteristischen Zügen des neuerworbenen Freundes, war ich so glücklich, seine Spuren auch andernorts wiederzufinden, und zwar zunächst in der Galerie Czernin, wo mich Nr. 179, obschon unter dem Namen Peter Donkers und hoch oben hängend, ganz „Er" anzumuthen schien. Und in der That, dem Bilde vermittelst der Leiter näher gekommen, fand ich darauf genau dieselbe Bezeichnung, wie auf dem unserer Ausstellung, nebst der Jahreszahl 1635. Es zeigt einen Kübelverkäufer, und ist in der Farbe etwas materieller, in der Behandlung unhandfertiger, demnach wohl früher als das erste. Auch in der Galerie Liechtenstein, wo die Genossen seiner Kunstweise so reichlich vertreten sind, glaube ich Donck nachweisen zu können. Der neue, namentlich für die Geschichte der niederländischen Malerei so ertragreiche Katalog dieser Sammlung von Jakob Falke zählt unter dem Namen G. van Donck drei Bilder auf. Des unter Nr. 565 beschriebenen Feldlagers neben einer Ruine mit würfelspielenden Soldaten kann ich mich nicht mehr entsinnen, erfahre indeß durch gütige Mittheilung des Herrn Falke, daß es mit den sonstigen einem Donck zuzuschreibenden Bildern keine Aehnlichkeit habe, daß die Benennung aber auf der Tradition der Galerie beruhe und in den Spuren der einst vorhandenen, jetzt verblichenen Bezeichnung noch ein D als Anfangsbuchstabe des Künstlernamens zu erkennen sei. Die zwei weiteren Nummern, 1447 und 1450, Bildnisse von Mann und Frau, beide bezeichnet und datirt G. v. Donck 1627, wird man ihrer ungelenken Derbheit, ja Rohheit wegen unserem gar nicht ungeschickten und durch eine gewisse Naivetät einnehmenden Meister absprechen müssen. Denn sie in seine frühere Entwickelungszeit zu versetzen, geht deshalb nicht an, weil sie keineswegs den Erzeugnissen einer

noch tastenden, sondern einer fertigen, aber talentlosen Hand gleichsehen, wobei auch nicht ganz zu übersehen ist, daß der Maler, den man in der Ausstellung kennen lernte, G. Donck, jener aber G. van Donck signirt. Endlich findet sich ebendort unter Nr. 1241 ein Bildchen, das G. Danck 1634 bezeichnet ist. Trotz des scheinbaren a des Namens spricht doch die Mache des anspruchslosen Familienbildnisses, eine Frau, ihr Töchterlein auf dem Schooße haltend, dafür, daß der entscheidende Vokal ein o sein sollte, und daß der Maler mit dem das o abschließenden Häkchen nur etwas zu weit abwärts gerathen, kurz, daß kein anderer als unser G. Donck der Urheber des Bildes ist.

In Nr. 16 zeigte sich Jan Ochtervelt, abgesehen von dem in der Carnation etwas geschminkten überröthlichen Ton, nicht ohne Glück und Fleiß in den Spuren P. de Hooch's. „In der Art dieses Meisters", doch ganz unersichtlich weshalb, hieß Nr. 25, Herr und Dame in einem reich ausgestatteten Gemach sitzend, während ihnen ein junger Mann ein Bildniß zeigt (Dr. M. Strauß.) Das im Detail der Zimmerdekoration sehr interessante, im Ganzen etwas unflüssig behandelte Bild dürfte, im Figürlichen wenigstens, ein frühes Werk des Gonzales Coques sein. Dem P. de Hooch selber war das Bild Nr. 116 (C. Sedelmeyer) zugeschrieben, zwei Cavaliere und zwei Damen in zärtlicher Unterhaltung in einem Gemach, in dessen Hintergrund ein Mann am Kamin seine Pfeife anbrennt u. s. w.; es hielt aber trotz seiner Bezeichnung diesen vollwichtigen Namen nicht aus. Ziemlich angegriffen, wie es an mehreren Stellen war, stellte es sich als Nachahmung heraus, in den Figuren leicht als solche kenntlich, sehr geschickt aber in dem Hooch'schen Effekt einer durch die offene Thüre hereinschimmernden goldenen Herbstbeleuchtung.

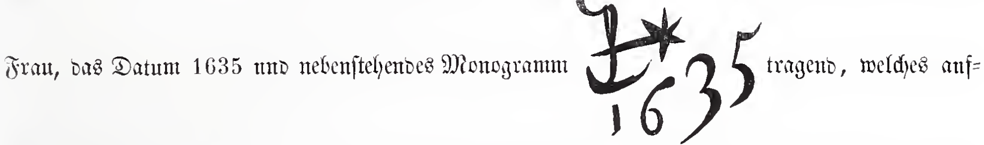
Nr. 17, Herren und Damen mit Musikinstrumenten und Notenbüchern (A. v. Stummer), unkritisch genug P. de Grebber genannt, erwies sich als das Werk eines Gliedes jener Malergruppe, deren Reigenführer Dirk Hals, und erinnerte am lebhaftesten an P. Codde, dessen Können hier durch drei monogrammirte Bilder ausgiebig illustrirt war, darunter das aus der Galerie Gsell bekannte Hauptstück, Nr. 34 (A. Scharf), Gesellschaft von Damen und Cavalieren, von denen ein Paar einen Contretanz aufführt. Es ist vielleicht von einigem Interesse, zu beobachten, daß, seit W. Bode diesem Verschollenen seine Werke, ja man könnte sagen seinen Namen zurückgegeben, da und dort seine Hinterlassenschaft an den Tag tritt. Ich selbst fand in der Galerie Borghese zu Rom im XII. Zimmer ein mit dem vollen Namen (PCodde) bezeichnetes Bild seiner Hand, dort sorglos und ohne viel Kopfzerbrechens opera fiamminga genannt: — im Hintergrund einer Scheuer ein Chor lanzenbewehrter Weiber, im Vordergrunde vier Soldaten, darunter ein Offizier, der auf die Weiber deutet. Es ist eine lebhaft bewegte Komposition, von mehr vertreibendem, glatterem Pinsel, als gewöhnlich.

Die Landschaft Nr. 24 (J. Klinkosch), bezeichnet S. v. Rombouts (S, v und R verschlungen), gab einen hübschen Beitrag zu der kleinen von W. Bode, Zeitschrift 1872, S. 173, zusammengestellten Zahl der Werke dieses Malers.[1] Wenn sich Rombouts sonst theils selbstständig, theils als Nachfolger des Salomon Ruisdael zeigt, sah man ihn hier in den Fußstapfen Jacob Ruisdael's, in dem grünblauen Hintergrund einigermaßen an Du Bois erinnernd.

Nicht ganz ohne Skrupel bezüglich zutreffender Benennung konnte man das übrigens sehr tüchtige und anziehende Familienporträt Nr. 32 hinnehmen, ein Edelmann, seine Frau und drei Kinder in einem Zimmer (A. Scharf), dem Thomas de Keyzer zugeschrieben, das sich durch eine bis jetzt wohl übersehene Besonderheit in seiner Technik hervorthat. Betrachtete man es nämlich scharf auf die Behandlung der Haare hin, so schimmerte deutlich „Gold" aus der Untermalung derselben hervor, eine Beobachtung, die zuerst Herr Friedrich Lippmann machte.

Eine durchaus neue Erscheinung, meines Wissens bis jetzt nirgendwo anders nachgewiesen, trat uns in Nr. 35 entgegen, holländische Landschaft, rechts eine Hütte, von Bäumen umgeben, vorn eine Regenlache, hinten Dünen, mit der hier in Facsimile beigefügten Bezeichnung B van 1648 und dem Datum 1849 versehen (Eug. Miller von Aichholz). In den Mitteln haushälterisch, aber von bedeutsamer Wirkung, gemahnte dieses in seinen Formen sehr bestimmt vorgetragene, von einem energischen braunen Grundtone zusammengehaltene Bild wie eine Vorahnung des Hobbema.

Unter dem Namen Frans Hals gingen in der Ausstellung neun Bilder, wovon die beiden im Besitze des Herrn R. v. Epstein, Nr. 103, männliches Bildniß, aus der Sammlung Gsell noch in lebhafter Erinnerung stehend, aus seiner späteren Zeit, und Nr. 107, Bildniß einer jüngeren Frau, lebensgroßes Kniestück (Sammlung Pereire), aus der vorgerückten mittleren, noch immer ziemlich farbigen Zeit des Meisters, von elektrisirender Wirkung waren. Auch das Brustbild einer reichgekleideten Frau mit Spitzenhaube und Mühlsteinkragen, in der Linken ein roth und weißes Tuch haltend vom Jahre 1638, Nr. 124 (Baron Anselm Rothschild), übte durch den perlgrauen Ton, der sich durch Roth als Contrastfarbe merkwürdig belebte und verfeinerte, und durch eine auffallend weiche Behandlung einen eigenthümlichen Zauber aus. Von den übrigen sechs waren 138 und 162, Brustbild eines jungen Mannes, desgleichen einer alten Frau nicht hervorragend, Nr. 38 aber, Nr. 41 und Nr. 158 schienen mir Nachahmungen zu sein. Ein Unicum sah man in Nr. 100, dem „Frans Hals" getauften, 3/4lebensgroßen Bildniß einer älteren



Frau, das Datum 1635 und nebenstehendes Monogramm tragend, welches aufgelöst offenbar ein J, ein L und einen Sporn darstellen soll. Ganz abgesehen von diesem äußeren Grunde, der indeß für sich schon genügen mußte, jene Benennung unmöglich zu machen, ließ das künstlerische Gepräge des Bildes keineswegs auf Hals, sondern, wenn man überhaupt einen Vergleich will, eher auf Th. de Keyzer rathen, mit dessen ganz eigener pastoser Modellirung es Verwandtschaft zeigte, sonst aber in frischer Urwüchsigkeit ganz auf sich selbst stand. Welcher Jünger Nagler's aber vermag die Kabbala dieses Monogramms aufzuhellen?

Von dem seltenen Barent Graat befanden sich zwei Porträtstücke hier, Nr. 46, eine junge Frau in niederländischer Bürgertracht, in einer Landschaft stehend, und Nr. 111, vier Herren und eine Dame im Garten, links ein Gebäude, beide voll bezeichnet, letzteres mit dem Datum 1661. Graat gehört zu den distinguirteren Malern jener Zeit, deren Domäne das Bildniß aus den besseren Ständen, meist in kleinem Format war, und hat sich offenbar vor Allen den Terburg zum Vorbild genommen. Er erreicht ihn auch in gewissen Aeußerlichkeiten ziemlich nahe, bleibt aber an Geist weit hinter ihm zurück, noch eine Stufe tiefer, als der feinere J. van Rossum, den man aus dem bezeichneten Bildchen des Belvedere kennt. In der That Terburg genannt, hängt in der Galerie Czernin unter Nr. 289 ein dritter Barent Graat, Herr und Dame im Garten.

Von den vier unter dem Namen Rembrandt eingeführten Bildern schienen mir nur Nr. 54 und 108 ächt zu sein; Nr. 104 und 106 dagegen, die sogen. Judenbraut und ihr Vater, im Besitze des Grafen Karl Lanckoronski, von der Hand des Chr. Paudiß herzurühren, wenigstens der Vater. Möglich, daß auch das Mädchen ebendemselben, übrigens keineswegs zu unterschätzenden Meister ihre Existenz verdankt, nur ist sie eben dann nicht in selbständig Paudiß'schem Geiste gehalten, sondern könnte ebenso gut von irgend einem andern geschickten Nachahmer des großen Vorbildes sein. So gediegen das Machwerk des Bildes auch ist, so liebenswürdig und einnehmend, wenigstens für eine Zeit lang, das hübsche Köpfchen aus dem Rahmen herausschaut, so wenig hat es einem auf die Dauer zu sagen, so wenig athmet der Mund tiefere Beseelung, leuchtet aus den Augen Rembrandt's Geist. Es ist mir unverständlich, wie sich W. Bode für dasselbe begeistern konnte und sogar den Alten am Schreibpult, der auch äußerlich gar kein Rembrandt'sches Gepräge hat, für ächt halten konnte. Dagegen sagte der Christus, Nr. 108 (C. Sedelmeyer) desto mehr, je länger man ihn befragte. Er ist kein bestechender, gleich auf den ersten Blick wie ein Wetterstrahl leuchtender und einschlagender Wurf des Meisters, sondern wirkt mit langsamer, stiller, aber nachhaltiger Größe. Nr. 54, von Rembrandt, das kleine Porträt einer jungen Holländerin in ganzer Figur, vor einem Tische stehend, auf welchem sich ein geöffnetes Schmuckkästchen befindet (Alex. Posonyi), wurde in der Kunstchronik 1872, S. 145 anläßlich der Sedelmeyer'schen Auktion ausführlich besprochen, worauf hier zu verweisen mir gestattet sei. Nur noch im Hinblick auf die weitere Angabe des Kataloges möchte ich hinzufügen,

daß das auf dem Bildchen befindliche Monogramm nicht für das früheste Rembrandt's zu halten ist, da ein früheres auf seinem gefangenen Paulus im Museum zu Stuttgart vorkommt, und daß soweit ich es erkennen konnte, jenes erstere nicht aus R und H, sondern aus R und t zusammengesetzt war.*)

Den kunsthistorischen Schwerpunkt der Ausstellung bildete unstreitig die Sedelmeyer'sche van Goyen-Kollektion, bestehend in 24 Bildern aus den verschiedensten Epochen des Meisters, denen sich 4 weitere aus den Sammlungen Jos. R. v. Lippman und Dr. M. Strauß anreihten. Was Vosmaer in der vorigen Nummer der Zeitschrift an Belegen für seine treffliche Charakteristik v. Goyen's aus einer Menge von Sammlungen zusammenstellen mußte, das hätte er hier in einem Kabinete vereinigt gefunden: eine einzige, schwerlich so wiederkehrende Gelegenheit, mit einem Schlage ein geschlossenes Bild der künstlerischen Entwicklung v. Goyen's zu gewinnen. Da aber der genannte hochverdiente Forscher auf seinem mühseligeren Wege schon zu einem ebenso klaren als überzeugenden Urtheil über diesen Grundpfeiler der holländischen Landschaftsmalerei gelangt ist, wobei ihm der Herausgeber der Zeitschrift in geeignetster Weise durch Bezugnahme auf die hervorragendsten Beispiele aus der Ausstellung in mehreren Anmerkungen assistirte, so muß ich es mir leider versagen, hier eingehender meines Amtes zu walten.

Aus der Sammlung des Hrn. G. R. v. Epstein war die von W. Bode und W. Schmidt in diesen Blättern 1869, S. 353, 1872, S. 200 besprochene Dünenlandschaft mit einigen Bauernhäusern, Nr. 110, ausgestellt, von Ersterem dem Jan van der Meer von Delft zugeschrieben. Ich kann dieser Ansicht nicht beipflichten, da ich wohl einen principiellen Anklang an die Beleuchtungsmethode dieses großen Malers in dem Bilde fand, aber in der Ausführung sein fascinirendes Licht, seine geistreich tokkirende Hand vermißte. Die vom Kataloge angegebene Bezeichnung J M (verschlungen) konnte ich nicht finden, indeß, ihr Vorhandensein zugegeben, kann sie für die Urheberschaft des „Delft'schen“ nicht geltend gemacht werden.

Als ein ächtes und vorzügliches Werk muß dagegen der Hobbema des Herrn C. Sedelmeyer, Nr. 114 hervorgehoben werden, waldige Landschaft, von einem Fluße durchzogen, durch ein Boot mit vier Männern und mehrere am Ufer Wartende staffirt. Der vollen Wirkung des von elementarem Leben erfüllten Bildes, dessen Grundton ein saftiges, in's Blaugraue spielendes Grün, stand nur der im Wasser theilweise durchgewachsene braune Grund entgegen, der das Ganze etwas aus der Haltung gebracht hatte.

Nicht von Jan Both, dem sie zugeschrieben, wiewohl trefflich, war die waldige Landschaft mit Fernsicht auf ein Gebirge, mit der Geschichte der Kallisto staffirt, Nr. 121 (Baron Anselm Rothschild). Die Anlage des Bildes im Ganzen sowohl, als das Traktament des Einzelnen ließ nicht an Both, sondern an einen Kleinmeister der Landschaftsmalerei denken, deren sich in seiner Nachfolge mehrere entwickelt. Hauptnamen sind: W. de Heusch, Jan Wils, A. Cuylenborch, der in der Staffage dem Poelemburg sich anschloß. Von Cuylenborch ist unser Bild. Ein mit dem vollen Namen und dem Datum 1646 versehenes Seitenstück dazu lernte ich im XII. Zimmer der Galerie Borghese zu Rom kennen und in Schleißheim, Zimmer Nr. 20, hängen zwei weitere Bilder von ihm, darunter eines A. Cuylenborch 1642 bezeichnet.

Der edle Name Claude Gelée sah sich verunglimpft durch den ihm aufgebürdeten Seehafen, Nr. 125 (Baron Anselm Rothschild), ein Typus jener mitleiderregenden Croûten, die in der Schätzung des durch Zeugnisse großer Maler, aber kleiner Kenner irregeleiteten Privatsammlers ihren Wahnwerth besitzen. Möge sich der mit der Zeit vielleicht einmal enttäuschte Besitzer mit der Vortrefflichkeit seines Isack van Ostade, Nr. 127, trösten, Reisende vor einem Dorfwirthshause Erfrischung nehmend, ein Bild, das alle Qualitäten, die man von diesem Meister nur wünschen kann, in sich vereinigt.

Freilich hing ganz in der Nähe aus derselben Sammlung ein Bild, dem vielleicht auch mehrfach verbriefte Aechtheit zur Seite stand. Es war die junge Wein trinkende Frau von Terburg, welche ich zwar, trotz des Vorganges mancher kompetenten Stimmen nicht gerade für eine Kopie erklären möchte, die mich aber doch nicht vergessen machen konnte, welch' gefährliche

*) Vergl. den obigen Aufsatz A. Woltmann's, S. 46 dieses Heftes. A. d. Red.

Doppelgängerin sie im Städel'schen Institut hat. Ohne Frage eine Imitation, und zwar eine leicht irreführende, also geschickte, aber doch eben nur Imitation war Nr. 96, Schenke mit rauchenden und zechenden Bauern, Teniers d. J. genannt und auch bezeichnet (Baron Anselm Rothschild). Höchst interessant und ächt dagegen war aus demselben Besitz Nr. 131, von D. Teniers d. J., Erzherzog Leopold Wilhelm und Teniers in der Galerie jenes Fürsten zu Brüssel, voll bez. und dat. 1653, zu der Folge von Bildern gehörig, welche größtentheils zu Schleißheim und im Belvedere zu Wien befindlich, eine Art von gemaltem Bilderinventar darstellen. Gegenständlich weniger interessant, aber an malerischem Werth noch weit über dieser Leistung stehend waren aus der Sammlung Jos. R. v. Lippmann zwei Bilder desselben Meisters ausgestellt, worunter Nr. 166, v. J. 1646, holländische Bauernstube mit acht Insassen, deren einer mit rother Jacke auf einer Leiter steht, als vorzügliches Specimen des dem Farbensinn des Teniers besonders homogenen silbergrauen Tones sich hervorthat. Kaum weniger anziehend, wenigstens für meinen Geschmack, wirkte Nr. 168, eine Versuchung des h. Antonius durch die sieben Todsünden, in warmbräunlichem Grundtone, auf dem sich eine reiche Farbenharmonie aufbaute.

Jan Steen zeigte in Nr. 133 eine Frau in Beguinentracht, die einen schwarzgekleideten, heuchlerisch halb nach oben, halb zu ihr hinabschmachtenden Mann einladet, sich zu ihr zu setzen; links ein Bett (Baron Anselm Rothschild). Dies Sittenbildchen von feinster Charakteristik enthielt eine kleine Welt von schalkhafter Satire und war auch in der Ausführung liebevoller, als das scurrile, flüchtig behandelte Bohnenfest, Nr. 151 (Jos. R. v. Lippmann).

Ich gelange jetzt zu einer crux interpretum, zur Frage nach den verschieden Camphuysen, ihren Vornamen und Stoffgebieten. Anstoß dazu gibt Nr. 144, das Innere eines Stalles, angeblich J. Camphuysen 165? bezeichnet. Aus den Untersuchungen W. Burger's (Musées de la Hollande, t. II p. 238—244) resultirt, daß von Dirk Raphaelsz. C., geb. 1586, † 1626, der sich nach Immerzeel schon mit 18 Jahren von der Kunst ab und zur Theologie wandte, keine Werke mehr nachweisbar sind, daß ein von Kramm erwähnter Hermann C. wahrscheinlich gar nicht existirte, ebensowenig ein J. C. Camph., sondern nur von Govert C. unzweifelhafte Bilder vorhanden sind. Der Letztere ist nach Angabe Scheltema's, aus Gorcum stammend, den 16. März 1650 zu Amsterdam als Bürger aufgenommen worden. Ein P. T. Camph., womit die früheren Kataloge der Gemäldesammlung im Schlosse Christiansborg zu Kopenhagen die Welt beschenkten und worüber sich noch Burger den Kopf zerbrach, hat sich in der neueren Auflage v. J. 1870 bescheiden als Govert C. entpuppt. Nun tritt aber in dem Kataloge unserer Ausstellung eine neue Sphinx mit diesem Joachim an's Tageslicht. Zwar kennt ihn schon A. Siret, Dictionnaire historique des peintres, II. édit. Paris 1866, indem er berichtet: „Camphuysen (Raphael et Joachim) XVII. siècle Gorcum. Contemporains de Thierry Raphael, dont ils étaient proches parents. Il est probable que parmi les oeuvres attribuées à Thierry Raphael, il en est qui appartiennent à ces deux frères etc."; indeß scheinen diese Angaben keine quellenmäßige zu sein. Mir selbst sind bis jetzt nur Werke mit R. (Raphael) und mit G. Champhuysen signirt vorgekommen, erstere (in Schleißheim und a. O.) Mondscheinlandschaften, letztere Ställe, Canalpartieen, Innenansichten von Bauernhäusern mit Vieh, oder Bauern vor einer Kneipe, zu welch' letzteren auch das Bild Nr. 32 des Museums zu Rotterdam zählt, obgleich es sich in der unpünktlich facsimilirten Bezeichnung des betreffenden Kataloges scheinbar als P. Camphuysen liest. Wenn ich meiner Erinnerung trauen darf, zeugen diese mit G. C. bezeichneten Bilder alle mehr oder weniger von dem Einflusse Paul Potter's und das eine und andere auch von dem des Cuyp. Beides traf zu in dem fraglichen Bilde der Ausstellung. Seine Bezeichnung trug aber im ersten Buchstaben (d. h. im Anfangsbuchstaben des Vornamens) einen so undeutlichen Charakter, daß man ihn beinahe gleich leicht oder schwer als G. wie als J. entziffern konnte. Deßhalb halte ich für meine Person zunächst an den Vornamen Govert und Raphael fest und glaube, daß das Bild des Hrn. v. Lippmann von der Hand des Ersteren ist.

Von dem nicht immer gleich erfreulichen Egbert van der Poel sah man unter Nr. 152 ein besonders energisch behandeltes und gut erhaltenes Bildchen, eine Ansicht von Delft am Tage nach der großen Pulverexplosion, bez. 12. Oktober. E. van der Poel 1654 (G. R.

v. Epstein.) Es erhellt aus dieser Datirung, daß derselbe nicht um 1647, wie der Katalog der Ausstellung angibt, sondern früher geboren sein muß.

Die letzte Betrachtung widmen wir heute den zwei Bildern von Hendrick van Avercamp, Nr. 146 (Graf C. Lanckoronski) und Nr. 174 (Jos. R. v. Lippmann), letzteres mit einem aus H und A zusammengesetzten Monogramm versehen. Ueber dieses Malers Leben ist so gut wie nichts bekannt, doch scheint aus seinen Werken hervorzugehen, daß sich seine erste Entwicklung in derber Auffassung und breitem Vortrag einigermaßen nach Art des alten Brueghel bewegte, während er später in kleinen Dimensionen eine sehr feine Darstellung ausbildete. Seine Vorwürfe bilden meist Winterlandschaften mit Eisbelustigungen, wofür die obigen Bilder Beispiele. Nr. 146 gehört noch mehr in seine erste Periode und wirkte bei Weitem nicht so anziehend, als Nr. 174, welches sich durch eine bewundernswerthe Frische der winterlichen Stimmung, eine erstaunliche Perspektive und größte Lebendigkeit der zierlichen Staffage auszeichnete.

Dr. O. Eisenmann.

Notiz.

B. M. Erst jetzt wird es uns möglich, die bereits zur Illustration unseres letzten Kunstausstellungsberichtes aus Berlin vorbereitet gewesene Reproduction von Adolph Treidler's trefflichem Bilde „Die heimliche Kommunion der Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg", das auf der Wiener Weltausstellung war, unseren Lesern mitzutheilen. Bezüglich des Werkes selber können wir uns auf den angezogenen Bericht (Heft III. des vorigen Bandes) berufen. Die solide und zugleich elegante, ausdrucksvolle Zeichnung des Originals wird durch den von F. A. Joerdens in Dresden nach einer Photographie gezeichneten und ausgeführten Holzschnitt gut wiedergegeben, und auch die Harmonie und Kraft der durchaus gesunden Färbung ist in demselben zu erkennen. — Es wird unsere Leser interessiren, zu erfahren, daß der jugendliche Schöpfer dieses Bildes, den durch dasselbe bei der Berliner Akademie erworbenen Rohr'schen Preis gewinnend, gegenwärtig auf einer Studienreise durch Italien begriffen ist und sich augenblicklich, so viel wir wissen, in Florenz aufhält.

Berichtigung.

In Heft 1, S. 19, Z. 22 lies: „werden" (statt: wird).

In diesem Heft lies S. 36 von oben Z. 5 nach „Amoretten" „rühmt er daselbst mit Recht", statt „kehren dort wieder"; auf S. 42 v. u. Z. 8 fällt „zweiter" weg; auf S. 36 Z. 4 v. u. lies „Leedo" statt Leede"; desgl. auf S. 37 Z. 2 v. o.; auf S. 39 Z. 15 v. o. lies „Antonio" statt „Andrea."



Elisabeth, Kurfürstin von Brandenburg, nimmt heimlich das heilige Abendmahl in beiderlei Gestalt.

Gemälde von Adolph Treidler.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.







E. Forberg sc.

J. A. KOCH.



Koch auf dem Scheidewege zwischen Kunst und Mode.

Aus Josef Anton Koch's Jugendzeit.

Von Carl von Lützow.

Mit Illustrationen.

Der joviale alte Herr, dessen scharf blickendes Auge dem Betrachter des voranstehenden Kupfers[1]) entgegenleuchtet, hat zwar immer noch keinen eigentlichen Biographen gefunden; aber — vielleicht ist es Täuschung — mir scheint, als lebte trotzdem nicht leicht ein Anderer aus jenen römisch-neudeutschen Kreisen, denen wir die Regeneration unserer modernen Kunst verdanken, in Wahrheit so unter uns fort, wie der „alte Koch". Schon dieser familiäre Name mag dafür zeugen! Und wie leibhaftig ist er nicht oft vor unsern Augen auferstanden an jenen Abenden im „Kapplerbräu" zu München, da wir mit Schütz, Rahl und manchem anderen nun schon Heimgegangenen den ergötzlichen Schnurren und oft recht derben Späßen lauschten, mit welchen Genelli den gewiß deßhalb nicht weniger tief gefühlten Ausdruck seiner Verehrung für den großen Tiroler Meister anmuthig zu verbrämen wußte! Auch in der Literatur begegnen wir demselben allerorten, wo nur irgend ein Pfad jene römischen Zirkel kreuzt. Aus den zahlreichen Aufsätzen und Nachrichten über ihn will ich hier nur auf Rudolf Marggraff's kurz nach des Meisters Tode veröffentlichte Lebensskizze („Münchener Jahrbücher," 1840), dann auf August Kestner's „Römische Studien" (1850) und endlich auf die „Kleinen Schriften" von David Strauß (1862) ver-

1) Gestochen von E. Forberg nach einer von Koch's Schwiegersohne Wittmer 1831 ausgeführten Bleistiftzeichnung, welche in der Handzeichnungen-Sammlung der Wiener Akademie aufbewahrt wird.

weisen, in denen als Beilage zu dem Aufsatz über die Uexküll'sche Gemäldesammlung bekanntlich zwei schöne literarische Arbeiten aus Koch's Nachlaß auszugsweise mitgetheilt sind. [1]) Beide stammen aus der Zeit seines römischen Aufenthalts.

Ein drittes Dokument, und zwar aus der Jugend des Künstlers, ist bisher ebenfalls nur aus einigen Auszügen bekannt, welche Ernst Förster („Deutsches Kunstblatt" 1855) mitgetheilt hat: ich meine das Reisetagebuch aus der Zeit von Koch's Aufenthalt in der Karlsschule. Das für uns namentlich wegen seiner merkwürdigen Illustrationen interessante Manuscript wurde mir von der Stuttgarter Kunstschule, deren Sammlung es aufbewahrt, mit höchst dankenswerther Liberalität zum Studium überlassen. Es sei mir gestattet, einige illustrirte Proben daraus vorzuführen, nachdem ich zuvor auf die Jugendgeschichte des Künstlers einen kurzen Rückblick geworfen habe.

Koch war ein geborener Lechthaler. Zu Obergibeln am Bach in der Pfarrei Elbigenalp zeigt man noch das Haus, unter dessen freilich inzwischen wohl mehrfach erneuertem Dache er am 27. Juli 1768 als Kind schlichter Bauersleute zur Welt kam. Die Mutter, eine geborene Anna Elisabeth Burdi aus Coblenz, schenkte dem Gatten — er hieß ebenfalls Josef Anton und war aus Lermoos gebürtig — noch zehn Sprößlinge, von denen jedoch außer unserem Künstler nur zwei Schwestern die Großjährigkeit erreichten.

Die majestätische Alpennatur, in deren Angesichte der phantasiereiche Knabe aufwuchs, prägte sich unauslöschlich tief seiner Erinnerung ein. Wiederholt gedenkt er später in Briefen dieser Eindrücke und schöpft daraus Motive zu seinen Bildern. Das Kind aber ging, wie gewöhnlich, bei seinen emsigen Kunstübungen vom Lebendigen aus: Vögel und anderes Gethier, bald auch die Schulkameraden werden auf alte Blättchen Papier gezeichnet, und wenn dann der Knabe, während des Vaters Abwesenheit, den Schäferdienst in Krabach versehen muß, geben Baumrinde und Schnitzmesser, die Felswand und ein Stück verkohltes Holz die Zeichenmaterialien ab. Nach beendetem Schulbesuch nahm ein in der Gegend beschäftigter Feldmesser den Kleinen als Gehülfen an, und von diesem scheint er den ersten rationellen Unterricht im Landschaftszeichnen erhalten zu haben, so daß er bald Ansichten mit kühner und richtiger Perspektive zur Verwunderung Aller entwerfen konnte. Eines dieser Blätter spielte der Schulmeister von Elbigenalp, Koch's erster Lehrer, dem Bischof von Augsburg, Umgelder, in die Hände, als dieser zur Firmung in's Lechthal kam, und hiermit war dem Knaben die Pforte zu einer höheren Laufbahn eröffnet. Der Bischof gab ihn, als er das fünfzehnte Jahr erreicht hatte, in das Seminar zu Dillingen, wie die fromme Mutter wähnte, die ihm zu diesem Zwecke schon fleißig Latein hatte beibringen lassen, um einen geistlichen Herrn aus ihm zu machen, wie Koch selbst aber bald erklärte, nur zur Vorbereitung für den immer entschiedener ihm zum Bewußtsein kommenden künstlerischen Beruf. Mochten ihm übrigens im Seminar die grammatischen Exercitien auch nicht immer munden: ebenso fern lag ihm eine bloß handwerkliche Auffassung der Kunst. Wie er schon in der Kindheit mit wahrem Heißhunger über die Bibel hergefallen war und binnen wenig Tagen die phantastischen Bilder der Apokalypse sich zu eigen gemacht hatte, so drang sein Geist nun weiter zu allen Höhen

[1]) Einige ergötzliche Züge zu Koch's Charakteristik enthält auch das eben erschienene lesenswerthe Buch: „Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler", bearbeitet von H. Uhde (Berlin, W. Hertz.) Die Atelierscene auf S. 232 ließe sich vortrefflich illustriren durch eine Karikatur von Koch's Schüler Hieronymus Heß, die sich ebenfalls in der Handzeichnungen-Sammlung der Wiener Akademie befindet.

menschlicher Geschichte und Dichtung, um der mächtig gährenden Phantasie Nahrung zu geben. „Die Bildhauerei genügt mir nicht; sie ist mir zu arm", sagte er, als man ihn kurze Zeit bei einem Augsburger Bildhauer in die Lehre gegeben hatte. Der dortige Historienmaler Jakob Mettenleiter erkannte Koch's malerisches Talent und veranlaßte den Bischof Umgelder, den Jüngling auf die Karlsschule nach Stuttgart zu schicken, mit welcher bekanntlich unter dem Namen der „Artisten-Abtheilung" eine Art Akademie der Künste verbunden war.

Daß auch diese Wahl, wenigstens in den Augen des Betheiligten, keine ganz glückliche war, dafür zeugt u. A. unser Dokument, welches aus der Zeit seines Stuttgarter Aufenthaltes (1785—91) stammt. Es ist das von Koch's Hand illustrirte Tagebuch[1]) von einer der Ferienreisen, wie er sie alljährlich in die Umgegend, besonders in die Schweiz, das Land seiner politischen Ideale, zum Studium der Menschen und der Natur zu unternehmen pflegte. Leider hat sich nicht das ganze Buch erhalten. Von dem grünen Pappdeckel, in den es gebunden war, ist nur noch die rückwärtige Hälfte vorhanden, die vordere fehlt, und ebenso fehlen Seite 1—20 des Textes nebst den dazu gehörigen Illustrationen I—XI, sowie S. 63 u. ff. und die Zeichnungen XIII, XXXII, XXXIII, XLIII. Von dem Inhalte des Verlorenen giebt uns übrigens die auf die letzten drei Seiten des Tagebuchs geschriebene „Erklärung der Zeichnungen" eine Vorstellung. Vorhanden sind im Ganzen 39 Blätter mit Text und Illustrationen. Die Bilder sind in Tusche und Gouache ausgeführt. Sie lassen in der Vortragsweise den Anfänger erkennen, zeugen aber von ungemein scharfer Beobachtung und einer Bestimmtheit des Wollens, die uns bei dem wenig geschulten, etwa zwanzigjährigen Künstler in Erstaunen setzen muß.

Die achttägige Wanderung (sie begann am 28. April) führte den Verfasser des Tagebuches an der Seite seines Freundes Roos durch die schwäbische Alp an den Bodensee, von dort an den Rheinfall bei Schaffhausen und endlich über Zollern und Hechingen wieder heim nach Stuttgart. Sie wird uns nach Art der Jugend sehr ausführlich beschrieben. Landschaftliche Schilderungen, deren Vortrag sich bisweilen zu wahrhaft biblischem Schwunge erhebt, wechseln ab mit beißender Satire auf einige Sitze der Klerisei, welche der Wanderer passirt, und glühenden Ausbrüchen des die damalige Welt erfüllenden Freiheitsdranges. Das Ganze ist umsäumt und durchflochten von in der Form wunderlich zopfigen, in der Sache aber mit schwärmerischer Begeisterung den Ideen der neuen Zeit huldigenden Meditationen über die Kunst und ihren heiligen Beruf gegenüber der herrschenden akademischen Dressur und dem geistleeren Schwulste des Rococostyls.

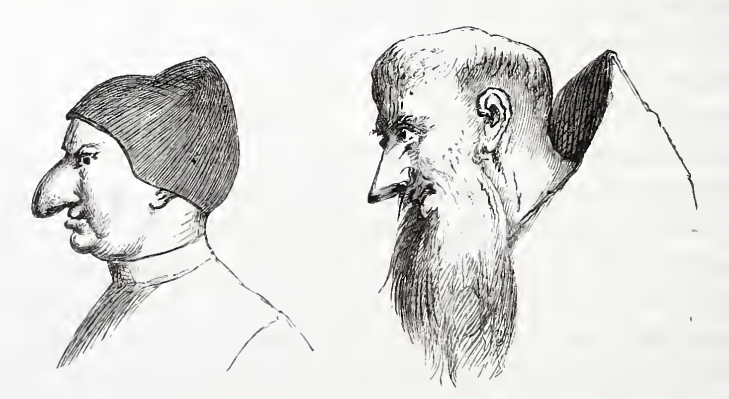
Köstlich ist am Anfang die Schilderung des Klosters Salmansweil, mit dessen Mönchen wir Koch auf Bild XVI tafeln sehen. Der Schmaus dauerte „drei volle Stunden". In

---

1) Der deutlich und sauber geschriebene Text rührt nicht, wie E. Förster anzunehmen scheint, von der Hand Koch's selbst, sondern von der seines Freundes und Stuttgarter Studiengenossen Chr. H. Pfaff her. Vergl. H. Wagner, Geschichte der Hohen Karls-Schule, I (1856), S. 549, der aus Pfaff's „Lebenserinnerungen" (1854) folgende Stelle citirt: „Die Beschreibung einer Reise in den Ferien nach der Schweiz, zu der ich ihm den Text geliefert hatte, schmückte er mit trefflichen kolorirten Bildern malerischer Kostüme der Landleute der schöneren Landschaften und besonders auch des Rheinfalls bei Schaffhausen, von drei verschiedenen Standpunkten aufgenommen" u. s. w. Darüber, daß hier das in Stuttgart aufbewahrte Manuscript gemeint ist, wird kaum ein Zweifel aufkommen. Wenn jedoch Pfaff auch den Text geschrieben hat, so steht Koch's geistige Urheberschaft, wenigstens bei allen auf die Kunst und den Kunstunterricht an der Karlsschule bezüglichen Stellen, wohl ebenso außer Frage. Die beiden Freunde waren durch innige Geistesverwandtschaft mit einander verbunden; Pfaff lieferte wiederholt Kommentare zu Koch's Karikaturen. Man vergl. auch Prof. Dr. A. Haakh's Beiträge aus Württemberg, S. 12.

dem Sarkasmus, mit welchem der Verfasser besonders die feisten Kapuziner geißelt, ist der Geist des Autors der „Rumfordischen Suppe" nicht zu verkennen: „Ihre vom dicken gewichtigen Körper weit herausstehenden Kutten, ihre öfters runde oder auch felsicht-ekigte Gesichter machen das hogartische Gemählde vollständig". Noch schärfer geht es in der „Erklärung" der diesen Klosterbesuch begleitenden Bilder her. So lautet zum Beispiel die Erklärung von Nr. XV: „Geistliche, welche am Geburtsfest des Prälaten sich im Kloster zu Salmansweil als Gäste einfanden. a. Drei voll gefressene Kapuziner, welche sich außer dem Kloster, ihrer Pseudo-Religion, und einem guten Tisch um die übrige Welt nichts bekümmern. b. Ein Franciskaner. c. Ein Dorfpriester; verräth sich in seiner äußern Bildung, wes Geistes Kind er ist. d. Ein kurzes dickes freundliches liebäugelndes Mönchlein; ist mit seinem Stand zufrieden und läßt sich's wohl sein. e. Dieser Franciskaner verdient besondere Betrachtung. f. Dieser machte allein auch bei dieser fröhlichen Gelegenheit ein den Ketzern übel prophezeiendes Controversgesicht. g. Dieses Priesterlein hört gern epicurische Erzählungen, wobei seine Augen wie Feuer-Flammen glänzen. h. 3 andere Kapuziner mit faunichtem Blick, der eine mit zur Musik taktschlagenden Händen. l. Ein Offizier des Klosters; ist zweimal zu sehen. k. Wiederum zwei andere Weltpriester. Ihre Dummheit ist unläugbar. Nur thierischer Instinkt herrscht auf ihren Gesichtern. — Nr. XVI: Geistliche des Klosters Salmansweil. a. Der Prälat. b. Der Professor der Philologie; ist besonders merkwürdig."

Wir können es uns nicht versagen, diesen „merkwürdigen" Professor der Philologie und einen der oben erwähnten drei Kapuziner „mit faunichtem Blick" hier nach Koch's getuschten Federzeichnungen zu reproduciren.



Zwei Pfaffenköpfe aus Koch's Tagebuch einer Ferienreise.

Uebrigens ließ es sich der Wanderer bei den gastfreien Mönchen, wie es scheint, recht wohl sein. Die Erwähnung des Abendschmauses, der auf das dreistündige Gelage am Mittag folgte, schließt er mit den Worten: „Jetzt liebkoste mich Bacchus heftiger als sonst". Durch schlechtes Wetter zurückgehalten [1]), beschreibt der Autor ausführlich die Einrichtungen des Klosters, den Viehstand, Küche und Keller, die Werkstätten für alle möglichen Handwerker u. s. w. Auch der Kunst wendet er seine Beobachtung zu. „Der Kloster-Bildhauer Wieland ist, wie der größte Theil der Künstler des 18. Jahrhunderts

1) Er ist darüber untröstlich. „Denn ich war fest entschlossen, Lavatern kennen zu lernen. Ich wollte ein Paar Tage die Freyheit im Land der Freyheit genießen, und mich mit seinen entfesselten Bewohnern erfreuen."

ein bloßer Faustkünstler, ohne alle wissenschaftliche Bildung, ohne alle Theorie und Kenntniß des Schönen, Großen, und Wahren und der Natur. Seine Arbeiten sind daher äußerst roh, und von allem ächten Kunstgeist entfernt." Wie klar ist hier schon der Gegensatz der damals herschenden und der im Werden begriffenen neu-deutschen Kunst erkannt! In der Bücherei des Klosters finden sich Raffael's vorzüglichste Gemälde in Kupferstichen; der Pater Bibliothekar spricht darüber ganz vernünftig: „Raphael und Poussin sind ihm, wie mir, die liebsten unter den neueren, die den Pinsel geführt haben". Der Gast lobt dann die Toleranz und Liberalität, welche man bei der Benutzung der Bibliothek walten ließ. Er scheidet mit angenehmeren Eindrücken als er sie früher im Kloster Zwifalten empfangen hatte, dessen Kirche und sonstige Denkmäler auf den ersten (verlorenen) Blättern des Tagebuchs ausführlich geschildert worden sein müssen, wie aus der Erklärung der Bilder hervorgeht, von dessen Insassen aber der Autor mit der höchsten Verachtung spricht.

Doch es ist Zeit, auf die für die Kunstgeschichte besonders interessanten Partieen des Buches überzugehen. Durch diese zieht sich ein wahrer Abscheu gegen die damals herrschende akademische Schulbildung hindurch. Charakteristisch hierfür ist gleich der Titel und das erste Bild, von denen das Inhaltsverzeichniß Kenntniß giebt.

Es heißt da von dem „Titelkupfer" u. A.: „Der Verfasser stellt sich als Mercur, der über die Erde schwebt, vor, den die Göttin Mahlerey begleitet. In seinem Gefolg glänzen noch die übrigen Musen, und besonders die Göttin der Weisheit Pallas Athene. Die Landschaft stellt die schöne Insel Mainau auf dem Bodensee und in der Ferne die Schweizer-Alpen mit ihren zakigten Eisspitzen vor." Und der Inhalt von Bild Nr. I lautet: „Der Vorbeyzug an dem Parnaß. Die Grodesken und Arabesken steigen unreinen Geistern ähnlich in Rauch in die Höhe." — „Die weinende Muse Mahlerey flieht nicht umsonst diesen verhaßten Ort." Unter „Parnaß" oder „Olymp", den der Autor den „vielfach verschnürgelten" nennt, ist immer die manieristische Dressur der Akademie verstanden. Den Gegensatz der Göttin seiner Wahl, der keuschen Muse der Malerei, und der verschnörkelten Mode der Zeit, schildert dann das XX. Bild, welches den Titel führt: „Der Verfasser auf dem Scheid-Weg zur Göttin Mahlerey und zur Mode." Die Leser finden es in dem beigegebenen Holzschnitt (S. 65) verkleinert reproducirt. Es illustrirt die Gedanken, welche Koch mit dem Dichter Armbruster, einem ehemaligen Karlsschüler, den er in Constanz traf, austauschte. Koch steht im Wertherkostüm in der Mitte des Bildes; zu seiner Rechten die Muse der Malerei, einer antiken Statue gleich, in der Rechten Pinsel und Griffel, mit der Linken gen Himmel weisend, um die Schulter ein Band mit der Aufschrift „Imitatio"; und ihr gegenüber die Allegorie des Modegeschmacks, welcher den Künstler noch an der Kette hält, ein scheußliches Ungeheuer mit gewundenen korinthischen Säulen als Füßen [1]), gespickte Geldsäcke um den mit Arabesken besetzten Leib, das Haupt ekelhaft geschminkt und gepudert, und die ganze, gespreizt dastehende Gestalt von einem rothen Mantel mit der hochtönenden Inschrift „Compositio", umwallt, dessen Schleppe eine Zwerggestalt mit Leier, Malstock und Palette, offenbar eine Karikatur von Koch's akademischem Lehrer, dem Ungeheuer nachträgt. Zu seinen Füßen kriecht ein menschenköpfiger Drache mit einem Vergißmeinnicht am Schweif und Schneckenfühlhörnern im

---

1) Dieselbe Figur kommt auch auf einer größeren Zeichnung von Koch in der Stuttgarter Sammlung vor. Vergl. E. Förster, a. a. O., S. 59.

Antlitz, aus dem Arabesken hervorquellen. Es läßt sich keine witzigere und schlagendere Illustration der beiden Gegensätze denken, als diese. Aus dem Zwiegespräch, welches Koch den beiden Gestalten in den Mund legt, hebe ich die prägnantesten Stellen hervor: „Ich heiße Geschmack [1]", — sagt die Eine, die Karikatur der Mode — „bin der erste und letzte, ohne Anfang und Ende. Wer mich lieb hat, der bekömmt Brod, Vermögen und Ansehen, freilich nur beim vornehmen Pöbel der Erde, welchen man zu Gefallen leben und handeln muß". — „Ich hasse vor Allem das Einfache, Große und Zweckmäßige. Baß behagt mir die Menge und Mannigfaltigkeit der Gegenstände. Hierzu brauche ich nicht die brodlose Vernunft, welche wenig verfertigt, weitläuf (sic!) darüber räsonnirt, und den Magen — leer läßt." — „Ich brauche keine gebildete Seelenkräfte. Ein gutes Aug, eine gute Faust ist hinlänglich, um zum Künstler zu machen." — „Die schöne Wissenschaften nebst Allem, was man Theorie heißt, braucht der Künstler nicht zu seinem Fach." — „Zu einem Kunstwerk verlange ich weiter nichts, als daß es sich gut mache, Effekt, gute Bewegung, Pinsel und Meißel habe. Jeder Gegenstand ist mir willkommen. Wer Verstand hat, hat kein Feuer, und Feuer, Feuer muß ich haben, sonst bekommen meine Werke keinen Geist; dieses Feuer, dieser Geist sind geschwinde Fertigkeit und Menge [2]. Wer die Kunst auf ein Grundprincip baut, der ist ein Pedant; das Brod und die Gnade des vornehmen Pöbels und der Götter sind mein Hauptprincip, weiter brauche ich nichts." — „Also sprach der krummgefußte, tausendgestaltete Geschmack." — „Da erhub", — so fährt der Autor fort, — „die mir zur Rechten stehende Muse in ihrer erhabenen Simplicität also ihre Stimme, süßer denn Flötenton und Harfenklang: „Mein Weg ist nicht für viele. Viele führen meinen Namen, ohne mich zu kennen. Ich strahlte nur in Griechenland. In den heutigen Tagen seit der Wiederauflebung der schönen Künste wurde nur von wenigen meiner gedacht." — „In Griechenland wurde ich verehrt, in diesem glücklichen Lande, wo alles zu einem gemeinschaftlichen Endzweck sich zu vereinigen bereit war, wo die erhabene Freiheit den Geist in gemeinschaftliche Thätigkeit versetzte, wo große Seelen, von der ganzen Nation beweint, den Schatten zueilten. Monumente ihrer Größe wurden durch mich errichtet". — „Die Hände der Künstler, von der Weisheit geleitet, der Pinsel, durch edlen Enthusiasmus geschwungen, wirkten Wunder. Sie zogen mit Gewalt die Herzen der Menschen an sich, und der große Zweck der Kunst wurde auf's schönste erreicht, Verfeinerung, Veredlung, Erhöhung der Seelenkräfte durch Anschauen der Werke des Künstlers. Aber ach, mein ehemaliges Ansehen ist beinahe ganz verschwunden. Oft wird mein Name von niedrigen Seelen geschändet. Viele sagen: Ich bekenne mich zur Muse Malerei, und haben weder Kraft noch Willen, sich in Gedanken und Empfindung über den Pöbel

[1] Das Wort „Geschmack" (für Stil, Kunstrichtung) kommt neuerdings wieder in Gebrauch: ein bedenkliches Zeichen mehr für die laxer werdenden, an das vorige Jahrhundert wieder anknüpfenden Kunstanschauungen mancher Kreise.

[2] Diese Worte namentlich lassen darauf schließen, daß Koch in dem Schleppträger des „krummgefußten tausendgestalteten Geschmacks" vor Allen seinen Lehrer Nikolaus Guibal karikiren wollte. S. über diesen: A. Haakh, Beiträge aus Württemberg, S. 6. Guibal, ein geborener Lothringer, hatte aus der Schule des Mengs eine tüchtige Bildung mitgebracht, verfiel aber später in bravourmäßige Schnellmalerei. „Seine feurige Einbildungs- und Erfindungskraft, seine technische Fertigkeit, machten ihn zu einem höchst brauchbaren Diener eines Herrn (des Herzogs Carl Eugen), der Alles weit, breit, glänzend, in möglichst kurzer Zeit haben wollte." — „Sonderbar und nationell war sein Vorurtheil, daß der Deutsche kein Feuer habe; daher, wenn der Künstler wandere, er zuerst nach Paris solle, und dann erst nach Italien, wenn er dort welches geholt; in der Gemäßheit instruirte er auch seine Zöglinge" (Frhr. v. Uexküll, bei Haakh a. a. O.).

zu erheben. Wer meinen Namen ehren, und mein würdiger Bekenner sein will, muß alle seine Seelenkräfte in Thätigkeit setzen, und mit mannigfaltigen Kenntnissen sich schmücken. Wer mich nicht kennt, kann mich weder achten noch lieben." Also sprach mit holder ernster Stimme die Muse in ihrer majestätischen Gestalt. Meine Seele ward gerührt. Ich schwur, auf dem Weg der Muse, auf diesem Pfade der Einfachheit zu meinem Ziele zu gelangen. Ach! noch gering sind meine Fortschritte auf diesem göttlichen Pfad. Tausend Hindernisse werfen mir die uneigennützigen Götter, und der krummgefußte Geschmack mit dem winzigen Schleppenträger, dem fernhinsausenden Foibos Apollo in den Weg."

Wie der Verfasser in den vorstehenden Worten Kunst und Alterthum, congruente Begriffe für jene Zeit, markig und schwungvoll als seine Ideale preist, mit ebenso ungestümem Drange umfaßt er Freiheit und Natur. Während er von Schloß Lauffen aus den Rheinfall bei Schaffhausen betrachtet, sagt er: „Es schien mir, als riefe mir der Gott des Rheins vom zackigten Fels zu: Steh auf, handle, sei thätig mit standhafter Kraft. Stemme dich gewaltig gegen Despotismus, reiß auseinander die schimpflichen Bande, welche dich fesseln, sei unerschütterlich wie der Fels, den ich bekämpfe, in der Vertheidigung der Freiheit der Menschheit. So schien mich der donnernde Strom aufzurufen. Ich stand auf und erstaunte. Große und erhabene Gefühle wurden in mir rege; die Hand irgend einer Gottheit schien heftig auf mich zu wirken." Freiheitsgedanken durchziehen überhaupt fast alle seine landschaftlichen Schilderungen. Höchst selten findet sich eine Stelle, in der das Naturgefühl rein hervorquillt, und alle Nebengedanken, auch alle antikisirenden Formen und Wendungen vor der unmittelbaren Empfindung des Ganzen der Natur zurücktreten. Einmal, nach dem Ersteigen einer Anhöhe am Bodensee, schreibt er: „Da eröffnete sich mir eine unermeßliche Aussicht. Die wie Sterne glänzenden Dörfer lagen mannigfaltig an den begrasten, bergigen Ufern dieses großen Gewässers zerstreut". — Und „diese ungeheure Mannigfaltigkeit macht doch ein Ganzes; die ganze Natur verbindet sich schwesterlich, kein einzelner Theil wird untreu, um nur für sich zu bestehen. Alles ist völlige Einheit im Mannigfaltigen". — Süßer aber als alle diese Wahrnehmungen ist ihm der Gedanke, daß es „die helvetischen, tyrannenfreien Ufer" sind, die er erblickt. „Nun bin ich im freien Helvetien", ruft er bei der Landung am schweizerischen Ufer aus, „hier fühlte ich so ganz die Würde und Erhabenheit des Satzes: Alle Menschen sind bestimmt, sich untereinander gemeinschaftlich zu beglücken". — „Ach! Ich will keine Zügellosigkeit. Aber warum versagt man mir die Freiheit, meine Kräfte, die mir die Natur verlieh, recht brauchen zu können"? — —

Nicht lange währte dieses empfindsame Raisonnement. Die ewigen Plackereien des militärisch zugeschnittenen Schulreglements, allerhand seiner unwürdige Dekorationsarbeiten, die man ihm zumuthete, brachten den lange gehegten Entschluß zur Reife: Schiller's Beispiele folgend, ergriff Koch (im Dezember 1791) die Flucht.

Die komischen Details derselben, der Ritt durch den Schwarzwald, das symbolische Zopfabschneiden auf der Straßburger Brücke: alles das ist hinreichend bekannt. Charakteristisch und für Koch's klares Bewußtsein von der ihm als Künstler gestellten Aufgabe höchst bezeichnend ist es, daß er sich ebenso von den Verlockungen der Schule David's wie von den wüsten Tiraden seiner Elsässer Freunde abgestoßen fühlte. Sein Ideal, das fühlte er, lag im Süden. Nach kurzem Aufenthalt in Straßburg finden wir ihn (1793—95) in der Schweiz. Aus dieser Zeit stammt außer einer

Anzahl schöner Studien aus dem Berner Oberlande, von denen die Wiener akademische Sammlung mehrere besitzt, u. A. eine große Sepiazeichnung, die wegen der wahrhaft hogarthischen Energie ihrer Satire beachtenswerth ist. Das 36 Cent. lange und 25 Cent. hohe sorgfältig ausgeführte Blatt, bez. Koch 1793, stellt das Innere einer Kirche dar, in welcher ein Geistlicher vor zahlreich versammeltem Publikum gegen die Ketzer donnert. [1]) Wir glauben darin mehrere der prächtigen Pfaffentypen aus Zwifalten und Salmansweil wieder zu erkennen.

Bald aber duldete es Koch nicht länger nordwärts der Alpen. Im Winter 1795 brach er über den Gotthard nach Florenz auf und rannte ungestüm, um nur einmal alle Herrlichkeiten Italiens gleich im Fluge zu erhaschen, in vier Wochen spornstreichs bis Neapel. Ergötzlich ist die Schilderung, die uns Kestner von den wilden Ausbrüchen der Freude macht, in welchem Koch sich erging, als er zum ersten Male in den reichen Kunstsammlungen von Florenz sich von den Gemälden der großen italienischen Meister umgeben sah: „Ein derber Jüngling aus dem Tiroler Bergen, den noch keine städtische Gesittung umgestaltet hatte, von nie gefühltem Kunstentzücken durchtobt, machte er in den Sälen der Gemälde solche ausgelassene Sprünge, daß die Custoden, nach vergeblichen Zurechtweisungen, ihn wegschaffen mußten, und erst wieder hereinließen, als ein Vertrag mit ihm über mäßigeres Benehmen abgeschlossen war."

Daß Philipp Hackert, der geistlose Vedutenmaler am Hofe von Neapel, einem solchen Kraftgenie nur wenig behagen konnte, ist natürlich. Erst in Rom, wohin Koch im Frühjahr 1796 zog, im Kreise seines Asmus Carstens kam er in das rechte Fahrwasser.

---

*) Das Blatt war früher in Dresden, im Privatbesitz; bis 1869 besaß es Börner; wohin es dann gekommen ist, weiß ich nicht anzugeben.



Die Galerien Roms.

Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff.

I. Die Galerie Borghese.

Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

Nach dieser langen Einleitung, die mir meine nachsichtigen Leser gütigst verzeihen mögen, gehen wir nun zur Musterung der einzelnen Bilder der Borghesischen Galerie über. Das mit Nr. 1 bezeichnete Rundbild auf Holz im ersten Zimmer dieser Pinakothek trägt den Namen des Sandro Botticelli. (Alessandro Filipepi, Botticelli genannt, ist geboren in Florenz 1447, daselbst gestorben 1515.) Das Bild stellt die Madonna mit dem Jesuskinde dar; auf beiden Seiten Engel. Die Komposition, Zeichnung und vielleicht auch die Untermalung dieses schönen Bildes scheinen mir schon dem Botticelli selbst anzugehören; die Ausführung aber möchte wohl eher einem seiner besseren Gehülfen anvertraut worden sein. Wenigstens vermisse ich in diesem Gemälde die dem Künstler eigenthümliche Lebendigkeit der Affekte und seine gewöhnliche Durchsichtigkeit der Farbe. (Man vergleiche dasselbe z. B. mit jenen schönen Rundbildern in der Galerie degli Uffizi in Florenz.) Ich will aber nicht gar zu heiklig sein, sondern das Bild als ein Werk des Meisters gelten lassen, und dies um so lieber, als zwei der gewissenhaftesten und auch einsichtsvollsten neueren Kunstforscher, die Herren Crowe und Cavalcaselle, keinen Anstand nahmen, dasselbe als ein solches in ihr verdienstvolles Werk aufzunehmen [1]. Außer diesem Bilde und einer kleinen Verkündigung (Nr. 93, III. Zimmer) in der Galerie Barberini (die drei herrlichen Fresken in der Sixtinischen Kapelle ausgenommen) befindet sich, soviel mir wenigstens bekannt ist, kein anderes Werk des großen florentinischen Malers in Rom. Denn das kleine Bildchen, die Madonna mit dem nackten Jesuskinde im Arme, welches in der Galerie Colonna (I. Saal) ihm zugedacht ist, gehört doch wohl nur der Schule an. Und ebenfalls wird mit großem Unrecht in der Galerie Doria-Pamfili (VI. Saal, Nr. 5) ein höchst trübseliges Rundbild von irgend einem schwachbegabten toskanischen Zeitgenossen des Botticelli diesem selbst aufgebürdet. Vor vielen Jahren aber erinnere ich mich, zwei ächte Bilder des Botticelli, das eine beim Bilderhändler Baldeschi, das andere in der Sammlung des Monte di Pietà in Rom, gesehen zu haben. Das erstere wurde inzwischen an das Louvre in Paris verkauft, wo es gegenwärtig im Zimmer des Konservators zu sehen ist. Es stellt eine allegorische weibliche Figur dar, und wurde als Werk des Andrea Mantegna vom Marchese Pietro Selvatico Estense in seinem bauschigen und ganz verfehlten

---

1) Siehe a. a. O. Vol. II, p. 425.

Kommentar zur Biographie des Mantegna [1]) mit folgenden Worten beschrieben: „una figura di donna maggior del vero, esprimente una stagione, la quale disvela indubbiamente la piu bella maniera' del Mantegna; era in tela a tempera, e mostrava una mirabile (?) conservazione" [2]) Das zweite Bild kam von Rom nach Mailand, wo ich es in der Sammlung des Herrn Giovanni Melli wiederzusehen das Vergnügen hatte. Es ist eine Längentafel und eins der charakteristischsten und geistvollsten Bilder des Botticelli, voll leidenschaftlicher, dramatischer Bewegung und Handlung. Man behauptet, es stelle den Tod der Virginia dar. Jedenfalls scheint der Gegenstand der römischen Geschichte entnommen zu sein. Vielleicht mag dieses Gemälde eins von denjenigen sein, welche, wie Vasari berichtet, der Meister für den Giovanni Vespucci gemalt, „con molte figure vivissime e belle". Denn in der That zählt es an fünfzig Figuren, von denen man nicht eine einzige vermissen möchte, mit solcher Wärme sind sie alle empfunden, mit solcher Liebe und solchem Fleiße ausgeführt. Wenige Bilder legen, neben den Unarten, so auch die hervorragenden künstlerischen Eigenschaften des Botticelli so glänzend an den Tag, wie diese meisterhaft komponirte Tragödie.

Ein begabter Schüler des Botticelli, doch nicht Filippino Lippi, wie der Katalog meint, hat auf einer Längentafel im Palazzo Pitti zu Florenz (Nr. 388) den nämlichen Gegenstand dargestellt. Auch besitzt Graf Crawford von Balcarres zu London zwei solcher Längentafeln, auf welchen ebenfalls die verschiedenen Akte der nämlichen Tragödie uns vorgeführt werden. Ich kenne die zwei letzten Bilder nur nach Photographien, kann daher nicht sagen, ob dieselben Werke des Botticelli selbst oder aber ebenfalls, wie das obengenannte Gemälde im Palazzo Pitti, nur Atelierarbeiten seien. Dem Filippino, dem auch die Tafeln des Grafen Crawford zugeschrieben werden, gehören sie aber auf keinen Fall an.

Unter Nr. 2 begegnen wir einem andern florentinischen Meister, dem Zeitgenossen und persönlichen Freunde des Sandro Botticelli, Lorenzo di Credi, (Lorenzo di Andrea di Credi wurde zu Florenz 1459 geboren und starb daselbst 1537) den ich gerne den Carlo Dolce des 15. Jahrhunderts nennen möchte. Dasselbe stellt ebenfalls in einem Rundbilde auf Holz (diese Form war seit den Rundbildern in Terracotta des Luca della Robbia besonders in Florenz in Aufnahme gekommen) die Madonna dar, die das Christuskind auf ihren Knien hält. Der kleine Jesus sitzt auf einem Kissen und ertheilt mit dem rechten Händchen dem kindlichen Johannes den Segen, während es mit der linken Hand eine Frucht hält. Hintergrund Landschaft. Auf dem Gesimse, zur Rechten der Jungfrau, machte sich der gewissenhafte Lorenzo die Freude, mit großem Fleiße und großer Kunst einige Blumen in einem Trinkglase nach der Natur zu malen, so schön und so niedlich wie nur ein Niederländer sie hätte wiedergeben können [3]). Dieses Bild, das, meinem

1) Vasari, Vol. V, p. 193 ed. Lemonnier.

2) Weder der Konservator des Louvre, Herr Reiset, noch die Herren Crowe und Cavalcaselle (Vol. II, p. 429), noch der verstorbene O. Mündler, noch überhaupt irgend ein Mensch, der auch nur einige Schritte über die Grenzscheide des Dilettantismus hinausgekommen ist, konnte und kann an der Authenticität dieser Botticelli'schen Figur auch nur den leisesten Zweifel hegen; und es ist mir noch heutzutage unerklärlich, wie ein seiner Sache so sicherer Kunstschriftsteller, wie der Herr Marchese Selvatico Estense ist, den Botticelli mit dem so grundverschiedenen Mantegna verwechseln konnte.

3) Nach Vasari soll auch Lionardo da Vinci in einem seiner jugendlichen Madonnenbilder ein solches Glas mit Blumen angebracht haben — (siehe Vasari, ed. Lemonnier, Vol. VII, p. 17.) — fece poi Lionardo una Nostra Donna in un quadro, che era appresso papa Clemente VII., molto eccellente, e fra l'altre cose, che v'eran fatte, contraffece una caraffa piena d'acqua con alcuni fior dentro, dove oltre la meraviglia della vivezza, aveva imitato la rugiada dell'acqua sopra si che ella

Dafürhalten nach, zu den vollkommensten Werken des Lorenzo di Credi zu zählen ist, wurde a tempera gemalt [1]) und mag wohl noch in den letzten Decennien des 15. Jahrhunderts entstanden sein. Die Farben sind sehr klar, die Zeichnung des Jesuskindes erinnert an den großen Mitschüler und Freund Lorenzo's, an Lionardo da Vinci.

Im nämlichen Saale sieht man an der gegenüberstehenden Wand unter der Nummer 54 ein anderes, etwas kleineres Rundbild, im Kataloge ebenfalls als Werk des Lorenzo di Credi aufgeführt, während der neueste deutsche Biograph des Sodoma, Herr Jansen, es diesem letztern Maler zu geben für gut erachtete. Es stellt die Madonna und den h. Joseph dar, knieend vor dem Jesuskindchen, welches auf ein Kissen gestützt am Boden liegt; Hintergrund Landschaft. Hält man nun beide Bilder gegen einander, was keine große Zeit wegnimmt und nur die Mühe einiger Schritte kostet, so wird man ohne gar zu starke Anstrengung bemerken können, daß, während die Komposition und die Zeichnung allerdings an Lorenzo erinnern, die Farbengamme in diesem Bilde eine viel tiefere als die des Lorenzo di Credi ist, und eher an diejenigen des Luca Signorelli und Botticelli gemahnt. Auch entspricht die Landschaft nicht denen, die wir auf allen Bildern des di Credi zu sehen gewohnt sind. Wir schreiben daher dieses schöne Bild einem tüchtigen Meister zu, der bei Lorenzo di Credi in die Schule gegangen, später aber wahrscheinlich mit Luca Signorelli und Botticelli in Berührung gekommen sein möchte, und freuen uns, daß die Herren Crowe und Calvacaselle ein, wenn wir sie recht verstehen, ähnliches Urtheil in ihrem obengenannten Werke [2]) darüber abgegeben haben.

Von Lorenzo di Credi ist in den übrigen Galerien Roms mir nichts anderes zu Gesicht gekommen. Doch, wenn ich mich recht besinne, besitzt die Galerie Colonna (I. Saal) ein kleines Bild auf Holz: eine Madonna, die das nackte Jesuskind auf dem Schooße hat und ihm einige Erdbeeren darreicht. Dieses Bild wird im Hause Colonna schlechtweg einem „Lippo" (?) zugeschrieben, wurde aber von einem neueren Kunstforscher für eine reizende Arbeit des Lorenzo di Credi erklärt [3]). Meiner Ansicht nach gehört es eher einem früheren Schüler und Nachahmer des letztgenannten Meisters an, und wenn ich mich nicht täusche, gerade demjenigen, dem in der Dresdener Galerie ebenso schnell wie naiv der Name des Lionardo angehängt wurde, und dessen Bildchen (Nr. 30, Galerie zu Dresden) vor nicht gar langer Zeit in London durch die Herren Hübner und Gruner erworben worden ist.

Von dem großen edeln **Luca Signorelli**, diesem Verkünder des Michelangelo, habe ich in den Sammlungen Roms nichts gefunden, mit Ausnahme zweier kleinen Bilder; das eine davon ist im Hause Patrizi, das andere im Casino Rospigliosi. Das erstere ist ein Rundbild und stellt Mariä Heimsuchung dar. Links steht der h. Zacharias mit dem kleinen

---

pareva più viva che la vivezza; Vasari, wie man sieht, beschreibt das Bild vom Hörensagen, und es wäre daher nicht unmöglich, daß er damit dieses Borghesische Bild gemeint, welches also schon damals für eine Arbeit Lionardo's angesehen und als solche gepriesen wurde. Deßhalb darf man sich auch nicht wundern, daß der gelehrte Bibliothekar Amoretti es als solches in seiner Monographie über Lionardo da Vinci citirte, noch daß die florentinischen Herausgeber des Vasari auch in diesem Falle den Fußtapfen Anderer willig gefolgt sind. Wie oft wird man nicht in Büchern über Kunst an jene Parabel erinnert, die der treffliche alte Peter Breughel auf seinem Bilde in der Pinakothek zu Neapel so köstlich dargestellt hat!

1) Mir ist überhaupt von den florentinischen Quattrocentisten, Lionardo ausgenommen, keiner bekannt, der die neue Methode in Oel zu malen angenommen hätte. Die Gemälde des Baldovinetti, des Rosselli, des Pier di Cosimo, des Domenico Ghirlandajo, des Botticelli, des Lorenzo di Credi, des Filippino sind alle, wie ich glaube, a tempera gemalt.

2) Siehe Vol. III, p. 412.

3) O. Mündler, Beiträge zu Burckhardt's Cicerone, S. 4.

Johannes auf dem Arme, rechts hält der h. Joseph das kleine Christuskind auf den Knieen. Bezeichnet: LVCHAS SIGNORELLVS. DE. CORTONA. Gehört wohl zu den Werken seines Alters. Jene schmalen länglichen Bilder aber mit Heiligen, welche in der Lateranischen Sammlung zum Theil dem Signorelli, zum Theil der Schule von Murano zugeschrieben werden, gehören, wie ich glaube, dem Cola dell' Amatrice an, einem verwilderten und rohen Maler aus der Ascolanischen Nachblüthe der Schule des Carlo Crivelli.

Die gutwilligen Leser werden freundlichst gebeten, sich die Werke dieses ungeschlachten Cola dell' Amatrice näher besehen zu wollen, wäre es auch nur, um die Freude zu haben, denselben unter den verschiedensten und meist hochklingenden Namen wieder zu erkennen, unter welchen er in öffentlichen und Privat-Galerien ihnen zuweilen vorgestellt wird.

Von jener andern florentinischen Malerschule des 15. Jahrhunderts, welche von Pier della Francesca und Lorenzo Veneziano berührt, durch Alesso Baldovinetti, Cosimo Rosselli, Domenico del Ghirlandajo und Granacci vornämlich repräsentirt ist, sind mir in den römischen Gemäldesammlungen keine Werke vorgekommen [1]).

Nr. 3. Dieses dem Paris Alfani von Perugia zugeschriebene Bild möchte wohl, wie einige andere Madonnenbilder der Borghesischen Galerie, mit mehr Wahrscheinlichkeit das Rechte zu treffen, dem Franciabigio überlassen werden.

Es giebt unter den florentinischen Malern aus den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts etliche, wie Franciabigio, Giuliano Bugiardini, Francesco Granacci, Ridolfo del Ghirlandajo, deren Werke in den Galeriekatalogen und daher auch in anderen Büchern sehr oft mit einander verwechselt werden. Dieß ist sehr verzeihlich, da jene Künstler keinen scharf ausgeprägten Charakter (Styl) hatten, sondern, wie das eben bei Halbnaturen zu gehen pflegt, sich bald an diesen, bald an jenen hervorragenden Meister anschlossen und dessen Weise nachzuahmen und zu der ihrigen zu machen trachteten. Bei einem aufrichtigen Studium ihrer angewöhnten und daher bezeichnenden Manieren und Unarten dürfte man jedoch, scheint mir, dazu kommen, die Werke dieser Zwitterkünstler mit einer gewissen Sicherheit von einander zu unterscheiden. Auch ein solches untergeordnetes Studium hat seinen Reiz und lohnt der Mühe, die man darauf verwendet. Wenn der treffliche Mündler in diesem Bilde (No. 3) die Hand des G. Bugiardini sah, so verfuhr derselbe wenigstens mit strenger Konsequenz, da er für Werke desselben Malers die Verkündigung in der Turiner Pinakothek, so wie die sogenannte Madonna del Pozzo in der Tribüne der Galerie degli Uffizi zu Florenz erklärte. Nun gehören allerdings auch nach unserm Dafürhalten alle die ebengenannten drei Bilder dem nämlichen Meister an, nur möchten wir dem Namen des Bugiardini den des Franciabigio substituiren.

Von Giuliano Bugiardini sind in Rom, so viel ich weiß, nur zwei Bilder in den öffentlichen Galerien stecken geblieben: das eine bezeichnet mit seinem Namen: IVLIANI. FLORENTINI. OPVS. und durch schlechte Restauration verhunzt, in der Sammlung des Palazzo Colonna; das andere, mit dem gefälschten Namen des Andrea del Sarto, in der Galerie Corsini (III. Saal, Nr. 9), wo es neben einer Madonna des Biagio Puppini aus Bologna (in jenem Kataloge Innocenzo da Imola genannt) hängt. Bugiardini, von dem die Bologneser Pinakothek drei gute Bilder aufzuweisen hat, ist unter andern in sei-

1) Die zwei Längentafeln im Palaste Colonna, im Kataloge daselbst dem Domenico Ghirlandajo aufgebürdet, sind nicht von ihm, sondern gehören zur Schule des S. Botticelli.

nem Kolorite stets viel kälter, heller und durchsichtiger und behandelt die landschaftlichen Gründe sehr verschieden von der Art der Schüler des Pier di Cosimo.

Franciabigio (1482 geboren) soll nach Vasari sich zuerst an den Mariotto Albertinelli angeschlossen haben, was auch bei Guliano Bugiardini der Fall war. Meiner Ansicht nach hat derselbe aber höchst wahrscheinlich einen Theil seiner Lehrjahre in der Werkstätte des Pier di Cosimo zugebracht. Dafür spricht seine ganze Auffassungsweise, seine Art die Falten zu werfen, dafür sprechen seine landschaftlichen Gründe, die lebhaft an diejenigen auf den Bildern des Pier di Cosimo erinnern. Später lehnte er sich allerdings an seinen hochbegabten ehemaligen Mitschüler Andrea del Sarto an, und diese Berührung tritt namentlich in den Werken seiner letzten Jahre zu Tage. Zu den frühern, von Albertinelli beeinflußten Bildern des Franciabigio gehören unter andern die obengenannte Verkündigung der Turiner Galerie, gehört die Altartafel, welche er für die Kirche von S. Giobbe zu Florenz gemalt, und die gegenwärtig unter Nr. 1264 in der Galerie degli Uffizi hängt, gehören endlich zwei Bilder unserer Borghesi'schen Sammlung, nämlich das unter Nr. 3, vor dem wir eben stehen, und das unter Nr. 6 im zweiten Saale. Zu seiner spätern, von Andrea del Sarto beeinflußten Manier rechnen wir das schöne Frescogemälde im Hofe der S. Annunziata zu Florenz, die sogenannte Madonna del Pozzo, das Längenbild in der Dresdener Galerie (Nr. 41, vom Jahre 1523), das schöne, aber stark nachgedunkelte Männerbildniß im Palazzo Pitti, das andere ausgezeichnete männliche Porträt im Palast des Marchese Gino Capponi zu Florenz (vom Jahre 1517) und jenes im Berliner Museum. Franciabigio starb 1524 — er lebte also fast dieselbe Spanne Zeit wie Raffael. Er hieß nicht, wie die Kataloge seit Baldinucci angeben, Marcantonio sondern Francesco (im Dialekte Francia) Bigi; sein Vater hieß Christoph. Daher sein Monogramm ein F, ein R, ein C und ein P in einander verschlungen, d. h. Franciscus Christophori (des Christoph Sohn) Pinxit.

Nr. 4. — Unter dieser Nummer hängt eine Kopie des herrlichen Porträts, welches im Kataloge der Galerie degli Uffizi (Nr. 1217) als das Konterfei des „Alessandro Braccesi, Secretairs der Balia" angegeben und daselbst dem Lorenzo di Credi zugedacht wird; welcher verfehlten Taufe, zu meiner nicht geringen Verwunderung, auch die sonst so gewissenhaften Herren Crowe und Cavalcaselle ihre Zustimmung nicht versagen wollen. (Siehe a. a. O. Vol. III, p. 412). Meiner Meinung nach ist jenes Porträt für den Lorenzo di Credi viel zu lebendig, zu geistreich aufgefaßt, zu warm in der Farbe. Ich mag vielleicht irre gehen, nehme aber doch keinen Anstand, dasselbe als ein schönes Jugendwerk (etwa um 1485) des Pietro Perugino anzusehen und es meinen Lesern anzuempfehlen.

Messer Alessandro Braccesi ist aber schon im Jahre 1474 als Notaro della Signoria verzeichnet, mußte also damals schon in den Zwanzigern seines Alters stehen. Unser Porträt stellt einen Knaben von etwa 15 bis 16 Jahren dar. Der Name des Dargestellten wie der des Malers scheint also auch bei diesem Porträt, wie bei so vielen andern, durchaus willkürlich hingeworfen worden zu sein.

Die Nummern 5, 6, 15, 16 gehören alle dem nämlichen Meister an, nämlich dem wenig bekannten Francesco Ubertini, Bacchiacca genannt. Sie stellen Episoden aus dem Leben Joseph's, des keuschen Hebräers dar: ein, wie es scheint, um 1525 in Florenz sehr beliebtes Sujet, zur Ausschmückung namentlich des Schlafgemaches. Werke dieses nicht talentlosen Malers, dessen Vasari mehrere Male, aber nur im Vorbeigehn Erwähnung

thut, so unter andern in den Biographien des Pietro Perugino, des Granacci, des Francia Bigi, in jener des Bastiano da Sangallo, sind selten. Deßhalb vergönne man mir etwas länger, als vielleicht die gute Sitte es erlaubt, bei diesem liebenswürdigen Maler zu verweilen, der in der Kunstgeschichte weniger bekannt ist als er es verdiente.

Francesco Ubertini muß ungefähr im letzten Decennium des 15. Jahrhunderts in Florenz geboren sein. Auf dem großen Bilde (in der Galerie degli Uffizi), welches Christus in der Vorhölle darstellt und im Jahre 1552 von Angelo Bronzino vollendet wurde, befindet sich, laut Vasari (Vol. XIII, p. 165) nebst den Porträts des Pontormo und des Giovan Battista Gello auch dasjenige des Bacchiacca. Derselbe scheint nun, seinem Gesichte nach zu urtheilen, ein angehender Sechziger damals gewesen zu sein. Einige Jahre später, d. h. im Jahre 1557 starb er zu Florenz. Er hatte zwei Brüder, von denen der eine Baccio, Schüler und Gehülfe des Perugino, der andere, Antonio, zu seiner Zeit sehr berühmt in der Teppichsticterei war.

Daß Bacchiacca eine Zeitlang auch bei Pietro Perugino in die Lehre gegangen und sich dann später an den Francesco Bigi, Franciabigio genannt, angeschlossen und bei diesem Meister die letzte Zeit seiner Lehrjahre durchgemacht und vielleicht als Gehülfe bis zum Ende Franciabigio's (1524) in dessen Werkstätte gearbeitet habe, wird von Vasari, der ihn persönlich gut gekannt, und sowohl als Menschen wie als Künstler hoch geschätzt hat, berichtet. Passavant läßt die Brüder Baccio und Francesco Ubertini von Florenz nach Perugia übersiedeln, um daselbst von Perugino in der Malerkunst unterrichtet zu werden. (S. 49). Mir scheint es aber wahrscheinlicher, daß die beiden Florentiner in Florenz selbst die Werkstatt des Perugino mögen besucht haben. Pietro Perugino hielt sich im ersten Decennium des 16. Jahrhunderts mehr in Florenz als in Perugia auf. Daß derselbe aber auch sehr viel von seinem Freunde Andrea del Sarto angenommen, scheint mir ebenfalls einleuchtend. In der Art, wie er in seinen Bildern den Körper zu bewegen pflegt, wie er die Hände zeichnet und formt, die Falten wirft und namentlich in seinen meist sehr hübschen, sorgfältig ausgeführten landschaftlichen Gründen bin ich geneigt mehr den Einfluß von A. del Sarto zu sehen als den des Perugino oder des von Andrea selbst abhängigen Franciabigio, von welchem letztern er wohl das Geleckte und die kalten Fleischtöne angenommen haben mag. Bacchiacca scheint nach dem Tode Franciabigio's nach Rom übergesiedelt zu sein. Wenigstens befand sich derselbe um die Mitte der zwanziger Jahre schon in Rom und lebte daselbst auf freundschaftlichem Fuße mit Giulio Romano, Francesco Penni und Benvenuto Cellini, der im Anfange seiner Selbstbiographie uns von ihm berichtet. Vasari rühmt, und mit vollem Recht, den großen Fleiß und die Nettigkeit, womit er seine meist nicht über eine Spanne hohen Figürchen malte, lobt auch die Arabesken mit nach der Natur gemalten Thieren und Pflanzen, womit Bacchiacca das Kabinet des Herzogs Cosimo de Medici ausgeschmückt hatte, und fügt noch hinzu, daß von diesem Meister gar mancher Karton zu den herzoglichen Teppichen geliefert wurde. In dem langen Gange, der von der Galerie degli Uffizi in den Pittipalast führt, sieht man drei große mit Gold gestickte Teppiche, worauf die zwölf Monate dargestellt sind. Meiner Ansicht nach sind es Arbeiten der Brüder Ubertini, Bacchiacca des Malers und Antonio's des Teppichstickers. Bacchiacca soll auch ein trefflicher Thiermaler gewesen sein (era ottimo pittore in ritrarre tutte le sorti d'animali). Und in der That waren die Thiere, die ich auf einigen seiner Bilder zu sehen Gelegenheit hatte, musterhaft dargestellt. Zu seinen bessern

Werken rechnen wir außer diesen Borghesi'schen noch folgende: die Predella (No. 1296) in der Galerie degli Uffizi, früher in der Kapelle Tanai-Medici in der Kirche von San Lorenzo in Florenz, die Längentafel in der Galerie zu Dresden, worauf, wie der Katalog sagt, drei Thronbewerber dargestellt sind, wie sie von einem Könige veranlaßt werden, nach dem Herzen ihres todten Vaters Pfeile zu schießen. Der sich weigernde wird als der ächte Sohn erkannt. Dieses letztere Werk Bacchiacca's, so wie auch jenes des Franciabigio (ebenfalls in Dresden) wurde für den Florentiner Giovan Maria Benintendi ausgeführt (im Jahre 1523). Zu den frühern und gelungensten Arbeiten des Ubertini muß auch die Tafel mit Moses, der das Wasser aus dem Felsen herauszaubert, gezählt werden. Dieses sehr fleißig ausgeführte Bild befindet sich im Palaste des Fürsten Giovanelli zu Venedig, wo es dereinst unter dem Namen Dürer's ging. Dasselbe zählt beiläufig 40 größere und eine Menge kleinerer Figuren im Hintergrunde. Es ist auf Holz gemalt und mißt ungefähr 3½ Fuß in der Höhe und 2⅓ Fuß in der Breite. In der Mitte desselben kniet Moses mit einem goldenen Stabe in der Hand vor einem hohen Felsen, aus dem eine Quelle sprudelt. Von allen Seiten strömt das Volk herbei, den Durst zu stillen. Doch nicht nur die Menschen kommen herbei, sondern auch vielerlei Gethier. Einzelne Köpfe, namentlich weibliche, hat Bacchiacca mit miniaturartigem Fleiße ausgeführt. Die Kostüme sind hie und da phantastisch und mehrere davon offenbar deutschen oder flämischen Stichen entnommen, weßhalb vielleicht auch dieses Gemälde früher für eine Arbeit Dürer's gehalten ward. Der landschaftliche Hintergrund ist sehr kalt in der Farbe.

Spätere Werke des Ubertini scheinen zu sein: die Längentafel mit der Taufe Christi (Nr. 267) im Berliner Museum, der Tod Abel's in der Sammlung des Herrn Giovanni Melli zu Mailand und die Kreuzigung in der Galerie degli Uffizj (Gang), ein sehr schwaches, unglückliches Werk. Die Figuren in den Bildern Bachiacca's messen, wie gesagt, selten mehr als einen Fuß, gewöhnlich sind sie aber kleiner. In Gemeinschaft mit seinem Freunde Jacone, einem tüchtigen Schüler des Andrea del Sarto, gab er zuweilen auch seinen Pinsel her zur Ausschmückung von Triumphbögen bei öffentlichen Festlichkeiten.

Es mögen noch gar viele andere Bilder dieses Meisters in der Welt zerstreut sein, und die meisten wohl unter fremden Namen gehen. „Fece anco molti altri quadri per diversi, che furnono mandati in Francia ed in Inghilterra", sagt Vasari. Bacchiacca scheint großentheils Predellen, d. h. Altaraufsätze, und s. g. Cassoni, die im 14., 15. und 16. Jahrhundert unsere heutigen Kommodeschränke repräsentirten, bemalt zu haben. Die Kunst hatte nämlich in jenen glücklichen Zeiten in jedem Hause Italiens freien Zutritt und mischte sich auch fast in alle menschlichen Angelegenheiten, wollte bei allen Begebenheiten und Festlichkeiten des Lebens zugegen sein und Antheil nehmen. Die vornehmen und reichen Leute hatten nicht nur die Freude und den rühmlichen Stolz, ihre Paläste in der Stadt, ihre Villen auf dem Lande, ihre Kapellen in den Kirchen mit Bildern und Statuen auszuschmücken, sie wollten auch, daß ihre Hausmöbel durch schöne, dem Zwecke entsprechende Verhältnisse, durch Zierraten in Holz und Metall, durch Farbenpracht das Auge anzögen und den Geist ergötzten. Und doch existirten zu jenen Zeiten noch keine öffentlichen Bildergalerien zur Belehrung des Publikums, gab es noch keine öffentlichen Vorträge und Unterweisungen, waren gute Anleitungen zur richtigen Kunstkenntniß, wie wir sie glücklicherweise heutzutage in Hülle und Fülle besitzen, noch nicht in Aufnahme gekommen. Auch waren die jährlichen Kunstausstellungen und Künstlerversammlungen jenen unmündigen Geschlechtern noch gänzlich

unbekannt. Wir müssen daher, der Ansicht eines deutschen Philosophen beipflichtend, annehmen, daß in jenen Leuten die Freude und der Genuß an den Erzeugnissen der Kunst „keine bewußte, positive, sondern bloß eine unbegrenzte, in ihrem Gemüthe schlummernde, die Intelligenz wenig oder gar nicht afficirende Sensation“ war. Sei dem nun aber wie ihm wolle, sicher ist es, daß in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Baccio d' Agnolo, ein in seiner Vaterstadt Florenz höchst beliebter Baumeister, oft von vornehmen Herren um Rath und That angegangen wurde, wenn es sich darum handelte, schön geschnitzte Möbel zu bekommen. So erzählt uns Vasari, im Leben des Pontormo, daß der reiche Florentiner Pier Francesco Borgherini, bei seiner Vermählung mit dem Gretchen des Hauses Acciaiuoli, sich an den obgenannten Baccio d'Agnolo gewandt, um reich verzierte Cassoni von ihm geschnitzt zu erhalten, und daß er diese sodann dem Andrea del Sarto, dem Pontormo, Franciabigio, Bacchiacca und dem Granacci zur Bemalung anvertraut habe. Allen diesen Malern wurden, wie es scheint, Geschichten aus dem alten Testamente zur Aufgabe gestellt. So malte Pontormo den festlichen Empfang, den Joseph in Aegypten seinem alten Vater Jacob und seinen Brüdern bereitet, und sodann noch zwei andere Geschichten aus dem Leben desselben Joseph, Bilder, die (unter Nr. 1249 und 1282) in der Galerie degli Uffizj zu Florenz noch zu sehen sind. Andrea del Sarto stellte seinerseits ebenfalls zwei Episoden aus dem Leben Joseph's dar, und zwar auf die allerliebenswürdigste Art. Diese wunderschönen Kompositionen befinden sich gegenwärtig im Palazzo Pitti (Nr. 87 und 88), während die vom Bacchiacca bemalten Cassoni höchst wahrscheinlich die Bilder dieser Borghesischen Galerie, die wir vor Augen haben, sein dürften.

Bei dieser Gelegenheit vergönne man mir, eine beherzigenswerthe Geschichte dem Vasari — dessen Bücher noch immer die Hauptquelle aller neuern Kunstforschung sind — nachzuerzählen. Dieser naivste und liebenswürdigste aller Kunsthistoriker, einer Menschengattung, die sonst nicht gerade das Prädikat der Liebenswürdigkeit für sich in Anspruch nehmen darf, Vasari also, nachdem er im Leben des Pontormo in lebendigen Worten uns die Pracht der durch die eben beschriebenen Cassoni geschmückten Zimmer im Hause Borgherini veranschaulicht, erzählt, daß, als Pier Francesco Borgherini, welcher, wie es scheint, zu den Medici's hielt, bei der Belagerung von Florenz 1529 nach Lucca geflüchtet war, der florentinische Bilderspekulant Giovanni della Palla von der Florentiner Stadtbehörde die Erlaubniß zu erhalten gewußt habe, die eben bezeichneten Bilder aus dem Hause Borgherini, gegen eine Entgeltungssumme an die Familie, wegzunehmen, unter dem Vorwande, dieselben König Franz I. als ein Geschenk darzubringen, im Grunde aber, um sie nach Frankreich zu schleppen und dort ein gutes Geschäft damit zu machen. Als derselbe nun, von einigen Gemeindedienern begleitet, zu diesem Zwecke in den Palast Borgherini sich begab und der Gemahlin des Pier Franceso, Margarita Acciaiuoli, welche allein in Florenz zurückgeblieben war, seine lüsterne Absicht zu wissen gegeben hatte, gerieth die naive Frau in Entrüstung über eine so schamlose Zumuthung und brach in folgende Worte aus: „Du, Giovanni, hättest also die Unverschämtheit, Hand anzulegen an den edelsten Schmuck, der die Häuser der Edelleute ziert? Schnöder Mann, der du bist, über dein schmähliches Ansinnen wundere ich mich keineswegs, denn du bist zu nichts besserem geboren, und Ruhm und Ehre deines Vaterlandes können dich nicht kümmern; was mich empört, ist nicht deine eigene, sondern die Niedrigkeit unserer Stadtbehörde, einem solchen Menschen wie du bist, willig Gehör zu leihen! Dieses Bett, das deine Habgier zum Vertrödeln fortschleppen möchte, ist mein Hochzeitbett, mir geschenkt von meinem verehrten Schwieger-

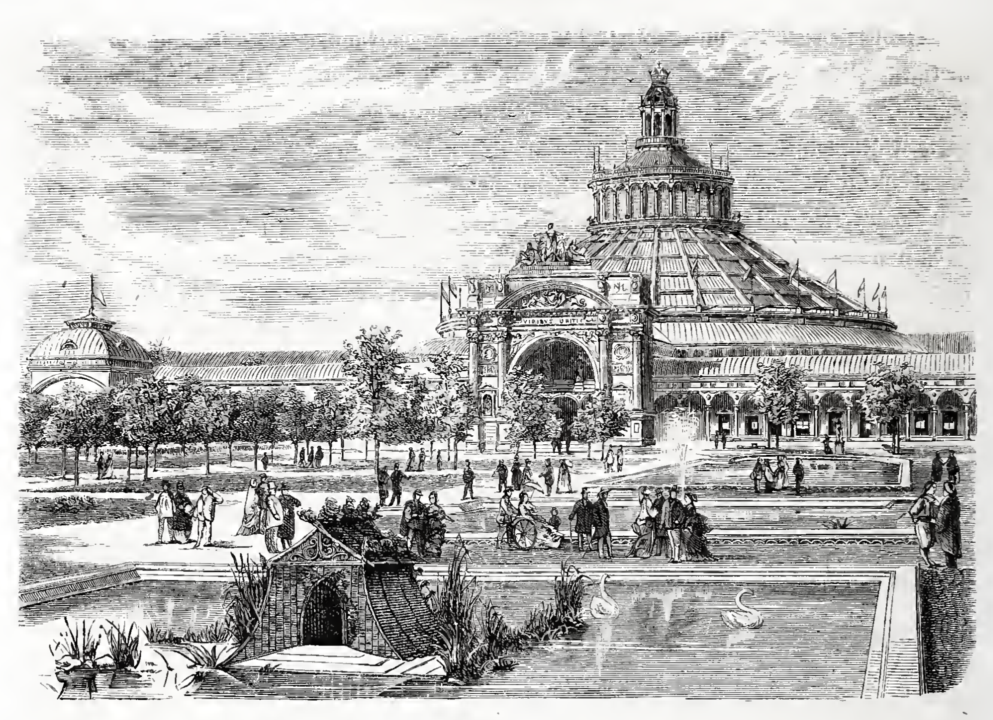
vater; diese von der Kunst unserer besten Meister geschmückten Schränke, auf die du deine gierigen Blicke geworfen hast, sind das Brautgeschenk meines geliebten Mannes. Wisse, daß ich aus Verehrung und Liebe zu ihnen mit meinem Blute diese Kleinodien werde zu vertheidigen wissen. Packe dich daher aus diesem Hause, du und deine Helfershelfer, kehret zurück zu denen, die euch hergeschickt haben, und sage du ihnen in meinem Namen, daß ich niemals dulden werde, daß man den geringsten Gegenstand in diesem Hause antaste Mögen sie doch ihre eigenen Häuser ausplündern, falls sie, wie sie vorgeben, damit den König von Frankreich beschenken wollen. Solltest du aber noch einmal dich vermessen, die Schwelle dieses Hauses zu betreten, so mag es dir wahrlich nicht zum Heile gereichen." Dieses etwas gar zu barsche Benehmen der altmodischen Frau wird vielleicht manchem meiner Leser, falls es deren giebt, ein spöttisches Lächeln ablocken; ich bitte aber zu bedenken, daß dazumal die sogenannte Bildung noch in der Wiege lag, und daß die Ideen über eine vernünftige Hausökonomie noch sehr im Argen lagen. Später, als jene einfachen Bürger zu Herzögen, Marquis, Grafen und Baronen erhoben worden waren, da hatten die della Palla's sowohl Italiens als der anderen Länder keine so unkluge und unfreundliche Aufnahme seitens der Besitzer von Kunstwerken zu erwarten. [1])

---

1) Im ersten Abschnitte dieses Aufsatzes, S. 4 der Zeitschrift, Z. 20 v. u. lese man: „engagée" ferner S. 6, Z. 18 v. u.: „discosta" und S. 9, Z. 9 v. u.: „nie über die Fingerspitzen."

(Fortsetzung folgt.)





Ansicht der Rotunde vom Bassin aus.

Wiener Weltausstellung.

Das Kunstgewerbe.

(Fortsetzung)

2. Die nationale Wohnung.

Von den wenigen Gegenständen abgesehen, die wir in der russischen Ausstellung antreffen, ist das nationale Element der Kunstindustrie mit seinen überaus reichen, ebenso ursprünglichen wie richtigen ornamentalen Motiven noch so gut wie gar nicht in die moderne Kunst aufgenommen worden. Wir müßten denn dahin den sogenannten Schweizerstil im Holzbau rechnen, der allerdings zu Villen und anderen ländlichen Phantasiebauten gar vielfach in Anwendung kommt, oder die eigenthümliche orientalisirende Verzierung der Decken und Mäntel aus der spanischen Volkstracht, welche schon seit einer Reihe von Jahren für unsere Vorhang- und Möbelstoffe eines der schönsten Motive geliefert haben. An Andeutungen jedoch fehlt es nicht — und es sind die Bemühungen der Kunstfreunde bereits vielfach dahin gerichtet — daß der Schatz von Ornamenten und Motiven, der Schatz von Belehrung, welcher in der nationalen Hausindustrie ruht, gehoben und für unsere moderne Decoration gewonnen wird. Für diesmal müssen wir uns in Betreff der Wohnung mit der einfachen Betrachtung dessen begnügen, was uns die Ausstellung an nationalen Gebäuden bietet, ohne weiter die Frage nach ihrer modernen Verwerthung aufzuwerfen.

Es lag in der ursprünglichen Absicht auf der Weltausstellung ein Gesammtbild der menschlichen Wohnung zu geben, dadurch, daß man von allen Ländern und Völkern ein möglichst originales Beispiel ihrer Bau- und Wohnart mitsammt der innern Ausstattung brachte. Der Gedanke hätte sich wohl ausführen lassen, wenn man sich bei der vielseitigen Größe der Aufgabe auf das beschränkt hätte, was wirklich charakteristisch und bedeutungsvoll ist und die Sache überhaupt mit Umsicht angegriffen hätte. So ist es ergangen, wie bei vielen anderen guten Ideen, die der Weltausstellung zur Verfügung gestellt wurden: man entzog sie den berufenen und kundigen Händen, und so gelangten sie endlich verpfuscht zur Verwirklichung, oder wurden auch ganz aufgegeben, nachdem sie auf dem Programm ihre Schuldigkeit gethan hatten.

So sehen wir denn im fernen Osten des Weltausstellungsraumes unter dem Namen „Dorf" ein Häuflein Blockhäuser beisammen, das der reine Zufall zusammengeschneit hat, wo eben der schöne Gedanke eine empfängliche Stätte gefunden hatte. Hier und da in der Weite trifft man wohl noch ein anderes Gebäude, das diesen nationalen Bauten angehört und, statt uns einen Begriff von der Wohnart ihres Landes zu geben, als Ausstellungsraum mit allerlei Arbeiten angefüllt oder auch als Kommissionsbureau benutzt ist. Das Meiste dazu hat Oesterreich selbst gestellt, das Interessanteste Rußland und Schweden. Vertreten ist eigentlich nur der Holzbau, der Ziegelbau allein im siebenbürger Sachsenhause, und die Riegelwand war es wenigstens in dem elsässer Hofe; vielleicht das geschichtlich am meisten charakteristische Haus, das norddeutsche Bauernhaus, dessen Anlage mit der ältesten Geschichte und den ältesten Sagen stimmt, vermissen wir leider, wie so vieles Andere.

Man würde naturgemäß diese Bauten nach ihrem Material zu scheiden haben, aber wie gesagt, es ist eigentlich nur das eine Material, das Holz, vertreten, und das solide deutsche Haus aus Siebenbürgen erscheint wie eine Ausnahme. Und im Holzbau wieder ist fast alles Blockhausstil, d. h. die Wände sind aus Balken aufgebaut, die horizontal auf einander liegen und mit den Köpfen über Kreuz in einander gefügt sind. Gar verschieden sind allerdings die Stufen, in welchen dieser Stil künstlerisch ausgebildet worden, und ebenso verschieden das Alter der Motive, die wir daran zu erkennen vermögen.

Unter beiden Gesichtspunkten stehen vielleicht die schwedischen Holzbauten am höchsten und neben ihnen die russischen. Unter den schwedischen Gebäuden wieder macht die im „Dorf" gelegene Meierei von Wengström den originalsten Eindruck. Die Anlage ist eine malerische, namentlich von der Giebelseite her, wo eine gedeckte Stiege hinaufsteigt und auf eine offene Halle führt, über welcher sich der Giebel mit gekreuzten Balken schließt. Die innere Ausstattung fehlt leider gänzlich und auch die Anlage der Zimmer bietet nichts Interessantes; sie steht wenigstens in keiner Beziehung mehr zur Anlage des altnordischen Hauses. Um so interessanter erscheint die Decoration und Architektur des Aeußeren, wenn anders sie ächt und traditionell ist, denn wir gestehen offen, in Schweden wohl zahlreiche roth angestrichene Blockhäuser gesehen zu haben, keines aber mit so vollendeter und charakteristischer Behandlung des Holzes; auch kann man sich dem Mißtrauen nicht entziehen, wenn man sieht, mit welcher Willkür und Phantasie Anderes auf der Ausstellung zur Darstellung gekommen ist, z. B. die orientalischen Gebäude. Was an diesem schwedischen Hause charakteristisch ist, das sind die Säulen mit ihrem Würfelkapitäl, die Rundbogen der Fenster und der Stiege mit ihrem Zickzackornament, alles völlig romanisch, oder vielmehr so dem normannischen Baustil zu eigen, daß wir uns erstaunt fragen: sehen wir



Deckel eines Albums mit Emailmalerei, im Besitze des Erzherzogs Rainer.
Nach Zeichnungen von J. Storck und F. Laufberger.

hier die ursprünglichen Motive der Normannenbauten in Frankreich und England vor uns? sind diese Motive dem noch älteren nordischen Holzbau entlehnt? Oder ist Alles, was wir dieser Art an der schwedischen Meierei sehen, nur die künstliche Wiedergeburt aus dem Studium und der Phantasie eines modernen Architekten? In jedem Falle sind die übrigen schwedischen Holzbauten, wie der Jagdpavillon, der die Ausstellung der Frauenarbeiten aufgenommen hat, und das Fischereigebäude mit seinem schönem Portal und den

reizenden Veranden freie Schöpfungen des Architekten, so viel alte und originale Motive auch zur Verwendung gekommen sein mögen.

Auch von den russischen Holzgebäuden, deren wir zwei auf der Ausstellung haben, ist mindestens das eine, das große Gehöft, idealisirt. In dieser Weise wohnt kein Bauer, auch ein russischer nicht. Dennoch, obwohl es für seine Bestimmung allzu reich gestaltet ist, trägt es entschieden den ächten, spezifisch russischen Charakter, ebenso wie das zweite Gebäude, das als russische Restauration benutzt ist. Beide sind im Blockhausstil gebaut, beide tragen die gleichartige Ornamentation, sind aber darin verschieden, daß das größere Gehöft in seiner Holzfarbe belassen ist, während die Restauration einen polychromen Anstrich in Braun, Roth und Blau erhalten hat. Letzteres entspricht der Landessitte. So wie es hier geschehen ist, ohne helle Farben und grelle Gegensätze, macht es mit dem Hintergrund der grünen Bäume einen höchst angenehmen und wohlthuenden Eindruck.

Die Anlage dieser russischen Häuser ist wie die der schwedischen eine entschieden malerische. Säulengestützte Veranden, Balkone mit durchbrochenen Galerien, vorspringende Dächer, reich verzierte Giebel, gekuppelte, bunt umrahmte Fenster geben Mannigfaltigkeit und Bewegung der Linien, Wechsel in Licht und Schatten. Das Gehöft enthält zu dem Hauptgebäude noch einige kleinere, verbunden oder umschlossen durch eine kunstvolle in durchbrochener Arbeit verzierte Umzäunung, mit einer äußerst reichen Doppelpforte mit durchbrochenen Flügelthüren und einem krönenden Dach darüber. Das Hauptgebäude, ähnlich wie die schwedische Meierei, mit einem Hauptstock und einem niedrigeren Parterregeschoß darunter, hat jedoch seine Stiege im Innern. Vor der Eingangsthür ist eine offene Halle mit einem bedeckten Gang zur Seite; alles scheint darauf angelegt, Luft, Licht und Sonne so viel als möglich zu genießen. Das große Wohnzimmer im Hauptgeschoß ist soweit eingerichtet, daß es uns wohl eine Idee von der russischen Wohnung zu geben vermag. Alles ist mit Holz gedeckt und gedielt, der Plafond zeigt seine Balken, Gesimsbretter an den Wänden tragen Faiencekrüge und anderes Geschirr, der (imitirte) oben platte Kachelofen den Samowar und das übrige Theegeräth, in einer Ecke sieht man das umhängte Heiligenbild, die Vorrichtung zur religiösen Uebung, Tische, Bänke und Stühle sind einfach aus Holz mit meist vertieft geschnittenem Ornament, einzelne Leinengewebe endlich, die als Handtücher oder Thürbehang dienen, geben uns mit ihren rothen Ornamenten Beispiele von den eigenthümlichen nationalen Geweben Rußlands.

Was dieses russische Haus wohl am meisten charakterisirt, das ist sein ächtes Holzornament. Die Bauart ist der Blockhausstil, doch so, daß die Balken auf der Außenseite wieder abgerundet sind. Dies könnte auf ein sehr altes Motiv hinweisen, wonach die Baumstämme nur unten und oben, wo sie auf einander liegen, abgeplattet wären. Wo aber nur die Möglichkeit sich zeigt, das durchbrochene Holzornament einigermaßen organisch an den Ecken und Kanten anzubringen, da ist es auch geschehen. Es bekränzt die Giebel, läuft auf dem ganzen Dachfirst entlang, hängt wie ein Spitzenschleier vom Dach herunter, bildet Galerien, Geländer, Gitter, Zäune, umgiebt als Rahmen die Fenster, kurzum bildet völlig die charakteristische Erscheinung des russischen Hauses. Seine Art ist auf den ersten Blick höchst einfach. Es ist keine plastische Schnitzerei, die sich aus dem Grunde herausbewegt und modellirt; es ist rein aus dem Brett durchsägte Arbeit, die wie Spitzenkanten endet. Durchweg sind es kurze gerade Linien, aus denen sich das Ornament zusammensetzt, aber dennoch sind die Motive reich, mannigfach und eigenthümlich. Seltener erkennt man pflanzliche, hier und da auch Thiermotive, wie z. B. gegen=

übergestellte Vögel an der Umzäunung des Gehöftes, aber diese Thierbilder sind mit geraden Linien auf eine sehr simple Urform zurückgeführt, und man braucht zuweilen Zeit, sie zu erkennen. Offenbar ist diese einfache Art der Ornamentation, die, so entwickelt sie erscheint, doch niedriger steht als das eigentliche Relief und die Schnitzerei, um ihrer Einfachheit und Natürlichkeit willen uralt; wann sie entstanden, ist darum wohl schwer zu sagen. Andere Motive des russischen Hauses lassen uns eher auf bestimmte Zeiten des Ursprungs schließen; so weiset z. B. das Würfelkapitäl, wie wir es an den Pfeilern des Gehöftes und den kleinen Säulen der Restauration sehen, auf die alten byzantinischen Verbindungen und Einflüsse hin. Es wäre darum wohl der Mühe werth, der Geschichte der russischen Holzbauten rückwärts ein wenig nachzugehen, doch wird es schwer sein, das Material zusammenzulesen.

Im Gegensatz zu den russischen und schwedischen Gebäuden erscheinen die architektonischen und ornamentalen Motive bei den Schweizer Häusern, wenigstens bei dem Chalet, das die Schweizer Schulausstellung beherbergt, verhältnißmäßig neu. Sie liegen alle diesseits der Renaissance. Selbst der Blockhauscharakter hat sich geändert, indem es nicht mehr die vollen quadratischen Balken sind, aus denen sich die Wände aufbauen, sondern dicke Bohlen, die mit der Schmalseite auf einander stehen, und dort, wo sie sich durchkreuzen, mit durchgehenden Zapfen verbunden sind. Ihre Ausläufer sind geschnitzt und so ornamental verwerthet. Was dem Schweizerhause vor allem seine charakteristische Erscheinung giebt, das ist das vorspringende Dach und die umlaufende, von Säulen getragene Gallerie. An unserm Chalet umgeben sie das erhöhte Erdgeschoß und das eine Stockwerk darüber. In ihrer durchbrochenen, ausgesägten Ornamentation erscheinen sie sehr modern und sehr willkürlich, höchstens daß uns Flächenmotive in das siebzehnte Jahrhundert zurückführen. Dasselbe ist im Inneren der Fall, das uns kein besonderes Interesse mehr bietet. Die hölzernen Plafonds in Renaissanceart bei angeworfenen Wänden, die Parquetten der Fußböden erscheinen mehr als industrieller Ausstellungsgegenstand, denn daß sie dem Schweizer-Hause charakteristisch wären.

Wenn das Chalet wohl nur ein unbedeutender Vertreter seiner Art ist, so imponirt uns dagegen das ihm sonst am nächsten stehende Voralberger Haus mit langer Fensterreihe als ein höchst stattlicher Bau, geeignet als Sitz für eine wohlhabende und zahlreiche Familie. Hat das Schweizer Haus den Blockhausstil schon halbwegs aufgegeben, so zeigt das Voralberger einen noch mehr fortgeschrittenen Standpunkt. Die ganzen Wände sind schuppenförmig mit zierlich gearbeiteten Schindeln bedeckt, gewissermaßen in einem hölzernen Verputzstil, der den Rohbau der Blöcke verbirgt. Ueberhaupt ist der Eindruck des Aeußeren höchst civilisirt und der des Inneren, was Wände, Decken und Fußböden betrifft, alles gedielt und getäfelt, nicht minder. Die wenigen Möbel, Bauernsessel von Tannenholz, die Lehnen in Adlerform ausgeschnitten ohne weitere Verzierung, entsprechende Tische, ein brauner Kachelofen mit Bänken zu beiden Seiten, entsprechen allerdings nicht völlig. Das Haus erscheint fast zu vornehm und stattlich für dieses einfache Geräth. Was die Anlage betrifft, so erscheint die Giebelseite, auf welcher sich auch der Haupteingang befindet, als die Fronte: Gallerien mit durchbrochenen Geländern schmücken sie von unten bis oben. Die Langseiten zeigen nur stattliche Reihen regelmäßiger Doppelfenster mit geradem Abschluß. Auch für dieses Gebäude müssen wir die Motive des architektonischen und ornamentalen Details diesseits der Renaissance suchen.

Einen vornehmen und stattlichen Charakter tragen nun freilich die nationalen Wohngebäude nicht, welche die östliche Hälfte Oesterreichs auf die Ausstellung gesendet hat. Die gegenwärtigen zeitweiligen Bewohner behaupten allerdings, daß sie es in der Heimath schöner und besser haben, und es wäre demnach in dieser Beziehung die Weltausstellung hinter der Wirklichkeit zurückgeblieben, während sie sonst gewöhnlich Kraftanstrengungen macht darüber hinaus zu schießen. Als eine solche, in dieser Beziehung ungenügende Vertretung wird das s. g. Geidlerhaus bezeichnet, die Wohnung deutscher Ansiedler im Neutraer Comitat. Es ist ein armseliges Blockhaus von rohem Gefüge, unverziert und zum Theil unverputzt in den Fugen, so daß Wind, Regen und Schnee eindringen mögen. Kleine Fenster nach slavischer Art lassen spärliches Licht in das Innere hinein. Das eine aufgesetzte Stockwerk, das an zwei Seiten von einer engen Gallerie umgeben ist, enthält nur ein paar Kämmerchen; das Hauptgemach liegt im Erdgeschoß zur Seite. Es ist wenigstens freundlich ausgestattet mit einem großen grünen Kachelofen und Bänken herum nach alter deutscher Sitte, wie wir beides, Ofen und Bank, heute noch regelmäßiger z. B. in Franken antreffen, während bunte ungarische Faiencenkrüge, ebenfalls traditionell nach alter Art, den Wänden einigen Schmuck verleihen.

Läßt uns dieses Geidlerhaus, zumal mit seinen engen Fenstern schon den Einfluß seiner nicht deutschen Umgebung erkennen, so muthet uns das ungarische Szeklerhaus aus Siebenbürgen gar fremdartig an. Es ist nicht bloß ein Haus, es ist ein Gehöft in das wir durch ein großes Holzportal eintreten. Schon dieses ist interessant und zeigt uns dieselbe Liebe zum farbigen ornamentalen Schmuck, die der Slave wie der Ungar an Kleidung, Stickereien, Hausgeräth überall bethätigt. Das Portal ist ein großes Wagenthor mit einem kleineren für Fußgänger zur Seite, das wieder eine mit einem schirmenden Dach überdeckte Bank neben sich hat, wohl um die Abendruhe zu genießen. Ueber das Thor läuft ein Rundbogen, alles aus Eichenbohlen gezimmert und mit allerlei vertiest ausgestochenem und mit Farbe ausgefülltem Ornament verziert, das in Ranken, Rosetten und Muschelwerk offenbar in dieser Gestalt erst unter Einfluß der Renaissance entstanden ist. Es geht uns auch hier wohl oft wie mit den meisten Volkstrachten; wir suchen Urelemente in Urzeiten, während uns die Zeit der Entstehung gewöhnlich außerordentlich nahe liegt.

Das Szeklerhaus hat bloß ein Erdgeschoß mit vorspringenden Schindeldach und mittelgroßen Fenstern; seine Wände sind in vollem Blockhausstil gebaut. Durch eine Flur treten wir rechts in ein größeres Wohnzimmer, dessen Wände ringsum, wo nicht Ofen und Geschirrkasten ihren Platz haben, mit Betten und Bänken, die zugleich als Kasten dienen, umstellt sind. Das Bettzeug thürmt sich nach ungarischer Sitte (an Gänsen ist Ueberfluß) mit Federkissen hoch auf. Der Plafond läßt seine Balken sehen, über welche von oben her eine Dielendecke gelegt ist. Oben an den Wänden hängt ringsum bunt glasirtes Faiencegeschirr in ungarischer Art. Alles Holzgeräth, Betten, Geschirrkasten, Bänke sind farbig und bunt mit Blumen gemalt, sodaß das Ganze einen ziemlich lustigen Eindruck macht.

Noch eigenthümlicher, wenigstens aus dem architektonischen Gesichtspunkt, erscheint das croatische Haus aus der Gegend von Karlstadt in Croatien. Es ist ein Modell für viele und somit nicht das croatische oder gar slavische Musterhaus. Es giebt verschiedene und sehr verschiedene andere slavische Hausmodelle. Indessen ist es interessant in seiner Anlage, obwohl klein in den Dimensionen. Es ist nicht wie das Szeklerhaus nur ein



Russisches Bauernhaus.

Erdgeschoß, sondern einstöckig und die Wohnräume liegen im oberen Stock. Das Blockhaussystem, in welchem es gebaut, ist dasselbe wie bei dem Schweizer Chalet; nicht Balken, sondern etwa dreizöllige Bohlen liegen mit den Schmalseiten über einander. Das Erdgeschoß enthält die Küche und die Vorrathsräume. In der Mitte führt eine Stiege in den obern Stock und mündet in eine schmale Flur, welche, mit Lichtöffnungen zu beiden Seiten, den oberen Raum in zwei gleiche Hälften theilt. Diese Flur hat nach vorn statt der Fenster eine breite Oeffnung mit einer Brüstung, die ganz mit Blumen besetzt ist, sodaß der Anblick, wenn man die Stiege heraufkommt, ein ebenso eigenthümlicher wie anmuthiger ist. Zur Linken liegt das Wohnzimmer, ausgestattet mit bunt bemalten hölzernen Feldflaschen und anderem Geschirr, mit den Kostümen aus farbigem Leder und endlich mit der roth und schwarz in Querstreifmustern gewebten Handtüchern und Decken, die wir zahlreich in der nationalen Ausstellung Ungarns erblicken.

Wie das Geidlerhaus, so hat sich auch das Bauernhaus der siebenbürger Sachsen von den Einflüssen seiner nichtdeutschen Umgebung nicht ganz frei erhalten. Es ist, wie schon oben bemerkt worden, von den nationalen Gebäuden das einzige, welches in Backsteinbau mit Verputz und Ziegeldach aufgeführt worden. Hierin nun unterscheidet es sich wesentlich von den ungarischen und slavischen Häusern, wenigstens von denen, die auf der Ausstellung zu sehen sind. Wir wüßten aber doch kaum, wenn wir unsere Erinnerung über die deutschen Gauen fliegen lassen, wo wir irgendwo Aehnliches fänden, was seiner eigenthümlichen Anlage entspräche. Diese Eigenthümlichkeit liegt besonders in einer äußeren gedeckten Stiege, welche zum hoch erhöhten Geschoß hinaufführt und oben vor der Eingangsthüre eine kleine Halle bildet, die durch eine breite Bogenöffnung erleuchtet ist. Durch die Thüre tritt man in die Flur, welche als Küche dient, rechts und links sind Zimmer. Das größte Wohnzimmer liegt zur Rechten, mit Fenstern auf zwei Seiten; an seiner Decke sind die Balken sichtbar geblieben. Es ist freundlich und hell geschmückt, ein wenig farbig, aber nicht so blumig, wie bei Croaten und Ungarn. Die Truhen und Bänke an den Wänden und was es sonst von Tischen und Kasten giebt, ist lichtgelb angestrichen und mit rothen Linien gefällig verziert; auf erhöhter Ziegelbank erhebt sich ein grüner Kachelofen, und oben um die Wände zieht sich rings ein Consolbrett, bestellt und behängt mit den buntfarbigen glasirten Tellern und Krügen, wie sie in jenen östlichen Gegenden beliebt sind. Auch das Bett hat seinen Schmuck und zwar auf weißen Kissen dieselben rothen Ornamente, wie sie die ganze slavische Welt, wie sie Ungarn und der skandinavische Norden noch kennen. Auch in Deutschland waren sie einmal in Gebrauch, aber bis auf äußerst wenige Ueberreste sind sie vor der unverzierten Leinwand gänzlich verschwunden.

Das siebenbürger Sachsenhaus sehnt sich nach seines Gleichen; sie sind aber von der Weltausstellung ausgeblieben. Sicherlich wäre es interessant gewesen, auch in dieser Art eine Reihe verschiedener Gebäude vergleichen zu können; an Modellen aus weiten Landen hätte es nicht gefehlt. Mit den Holzbauten sind wir etwas besser daran, doch sind auch sie nur Beispiele, die der Zufall herbeigeführt hat. Somit bleibt es einer künftigen Weltausstellung, die mehr darauf bedacht ist als die unsrige ihre Ideen mit Consequenz durchzuführen, vorbehalten, das nationale Wohnhaus zur Darstellung zu bringen. Der Gegenstand verdient es sicherlich und ist interessant genug, daß nun auch Archäologen und gelehrte Architekten sich ihm zuwenden, wie die Kostümkunde ihre trefflichen Bearbeiter gefunden hat. Dieses erkennen zu lassen, reicht die Vertretung des nationalen Wohnhauses auf unserer Weltausstellung eben hin.

Jacob Falke.

Kunstliteratur.

Die alte Residenz in München. Mit Unterstützung Sr. Maj. des Königs Ludwig II. von Bayern herausgegeben von G. F. Seidel. In Kupferstichen von Eduard Obermayer und Farbendrucken von Winckelmann & Söhne. Leipzig, E. A. Seemann. Erste und und zweite Lieferung. 9 Bl. Fol. 1873.

Es ist eine nachgerade schon trivial gewordene, leider aber immer noch allzu berechtigte Klage, daß wir in Deutschland an guten Publikationen unserer heimischen Kunstdenkmale in wahrhaft beschämendem Grade Mangel leiden. Nicht Alles, was die nie rastende Triebkraft des künstlerischen Schaffens der Nation jemals zu Tage gefördert hat, braucht ja für die Nachgeborenen stets als mustergiltig und für die Gegenwart fruchtbar erkannt zu werden: aber bewahrt werden soll es, geschützt vor der Alles verschlingenden Zeit und vor den Wandlungen der Stile und Moden, vor deren Launen kein Erz und kein Quader sicher ist. Die Bewahrerin der Vergangenheit ist die Literatur; und wenn es ohne Zweifel richtig ist, daß man die Begabung eines Volkes nach der Qualität dessen beurtheilen kann, was es hervorbringt, so darf man seine Bildung mit derselben Sicherheit nach dem Quantum dessen abschätzen, was es zu erhalten oder durch die Kraft der Forschung wiederherzustellen weiß. Die Nürnberger und Augsburger des sechzehnten Jahrhunderts preisen wir um ihrer Kunstliebe und der Fülle des von ihnen gehegten Schaffens als Muster bürgerlicher Gesittung und städtischer Würdigkeit. Was man von den Nürnbergern und Augsburgern des neunzehnten Jahrhunderts im zwanzigsten sagen wird, wenn sie sich die Denkmale ihres ehemaligen Glanzes etwa abfeilschen oder sie gar zerstören lassen wollten, das brauchen wir ihnen nicht zu prophezeien.

Genug vor der Hand an der nicht sehr erbaulichen Thatsache, daß weder Nürnberg noch Augsburg noch irgend ein anderes Bollwerk jener alten municipalen Tüchtigkeit, welche die beste Gewähr für das Gedeihen jedweder edlen Kunst und freien Wissenschaft in Deutschland war, sich eines derartigen literarischen Denkmals rühmen können, wie wir es in dem obenbezeichneten, von königlicher Municifenz getragenen Werke vor uns haben. Dieses Werk ist überhaupt das erste, in welchem eine Schöpfung aus der Epoche der Renaissance auf deutschem Boden in würdiger Weise veröffentlicht wird. Daß dies mit Unterstützung eines deutschen Fürsten geschieht ist unter den obwaltenden Umständen nicht nur höchst erfreulich, sondern auch für den vorliegenden Fall sehr charakteristisch. Es beweist von Neuem, daß in den bayerischen Landen die Könige die Kunst machen, fördern und erhalten. Denken wir uns die Wittelsbacher fort, und der herrliche Bau, den wir auf diesen prächtigen Tafeln alle seine verborgenen Schönheiten enthüllen sehen, wäre weder gebaut — noch publizirt worden, darauf läßt sich wetten.

Seine „verborgenen Schönheiten?" — In der That! Denn, wie uns Lübke in einem früheren Jahrgange der Zeitschrift (VII, S. 14 ff.) wieder in Erinnerung brachte*), sind hinter den stolzen modernen Vorbauten Klenze's von der alten Residenz der Wittelsbacher nicht nur die ihres Reizes entkleidete Fronte gegen die Residenzstraße, der köstliche Grottenhof, Bettina's Lieblingsaufenthalt, das Antiquarium und der Brunnenhof dahinter erhalten, — wie der pflichtschuldige Besucher der Münchener Sehenswürdigkeiten zu wähnen pflegte — sondern die an sich freilich schon sehr achtbare Schale birgt einen noch viel werthvolleren Kern: reich dekorirte Vesti-

*) Vergl. jetzt auch dessen Geschichte der deutschen Renaissance, S. 546 ff.

büle und Treppen, Prachtsäle und Zimmer, mit Kostbarkeiten und Kunstschätzen jeder Art angefüllt, so daß man — wenn dazu die Phantasie das von der Zeit Verwischte oder absichtlich Zerstörte sich ergänzt, — begreift, wie das Ganze einmal als achtes Wunder der Welt angestaunt werden und wie Gustav Adolph mit allerdings zweischneidigem Ausdruck München „einen goldenen Sattel auf magerem Gaule" nennen konnte.

Aufgabe der Seidel'schen Publikation ist es nun, uns dieses Ganze in alter Pracht und Reinheit vorzuführen, und wie die zwei bis jetzt erschienenen Lieferungen zur Genüge darthun, wird das Werk der Größe der Aufgabe sich völlig gewachsen zeigen. Die künstlerische Wiedergabe der in großem Format sorgfältigst ausgeführten Aufnahmen liegt in den besten Händen: die in Kupferstich zu gebenden Tafeln hat der durch mehrere neuere Pariser Publikationen rühmlichst bekannte Architekturstecher Herr Eduard Obermayer übernommen: den Farbendruck der polychromen Tafeln besorgen Winckelmann und Söhne in Berlin. Für das Schlußheft ist uns ein auf eingehenden Untersuchungen beruhender Text von der Hand Prof. Dr. Kuhn's in Aussicht gestellt, und von dem Geschmacke der Verlagsbuchhandlung darf man erwarten, daß auch bei der typographischen Ausstattung des literarischen Theiles dieselbe Gediegenheit und Schönheit obwalten werden, wie sie den Tafeln nachzurühmen sind.

Der Bau der alten Residenz in München repräsentirt drei Epochen der Spätrenaissance. Gründer der Anlage war Herzog, später Kurfürst Maximilian I., das Haupt der katholischen Liga, dessen bronzenes Reitermonument von Thorwaldsen den Wittelsbacher Platz in München ziert. Die um den Kaiserhof gruppirten Theile, Vestibüle, Treppen, die sogenannten Steinzimmer mit ihren herrlichen Decken in Stuck und Malerei, schönen Portalen, Kaminen u. s. w. fallen in diese Zeit, in die ersten Decennien des siebzehnten Jahrhunderts. Ihr Stil zeigt die Spuren des beginnenden Barocco. Peter Candid (de Witte), der italienisch gebildete Niederländer, den Herzog Albrecht V. nach Bayern gezogen hatte, machte die Pläne und leitete den Bau. Die meisten Tafeln in den beiden vorliegenden Lieferungen geben Werke dieser Zeit; wir wollen davon nur die schönen Wanddekorationen aus dem Speisesaal und dem Schlafkabinet der Steinzimmer (Bl. 2 und 9), die statuengeschmückte Nische in der Umfassungswand der Kaisertreppe (Bl. 3) und die mit reizenden Arabesken verzierten Gewölbe dieser Treppe (Bl. 4) namhaft machen. — Darauf folgt dann die Epoche Ferdinand Maria's (ausgesprochener Barockstil). welche namentlich in den sogenannten „päpstlichen Zimmern" ihren üppigen Prunk entfaltet; sie ist auf den bisher erschienenen Tafel noch nicht repräsentirt. — Endlich die Zeit Herzog Karl Albert's, des späteren Kaisers Karl VII. (1726—45), aus der u. A. das in weitesten Kreisen bekannte zierliche Residenztheater herrührt. Bl. 7 giebt uns in der perspektivischen Ansicht eines Theiles des Audienzsaales der sogenannten „reichen Zimmer" ein charakteristisches Beispiel der graziös dahintänzelnden Ornamentik dieser Prachträume. Gewiß werden uns die folgenden Hefte auch das mit Recht gepriesene kleine Theater nicht vorenthalten.

Das Unternehmen, von dem wir hier gehandelt haben, bedarf kaum unserer Empfehlung; aber es bedarf — außer der königlichen Munificenz — der Gunst des Publikums, um in gleich würdiger Weise beendet werden zu können. Möge ihm dieselbe nicht fehlen! **C. v. L.**

Franz Kugler, Geschichte der Baukunst. V. Band: Die neuere Baukunst in Deutschland von Wilh. Lübke. Stuttgart, Ebner & Seubert. 1873. 8.

Wir schulden Lübke's Thatkraft, Fleiß und künstlerisch feinem Blick und Geschick schon außerordentlich viel in der Kunstgeschichte. Als Förderer der Liebe zur Kunst durch Verbreitung der Kenntniß bei allen Gebildeten steht er unter uns einzig da. Durch dies neue Werk hat er sich neues großes Verdienst erworben. Er, der einzelne Mann, ist in die Bresche gesprungen, — dieser Lieblingsausdruck Häusser's fällt uns hier unwillkürlich ein — er hat durch jahrelange mühevolle Arbeit eine klaffende Lücke in der deutschen Baugeschichte ausgefüllt. Dort, wo Alles

zusammenhangslos und zerrissen war, oder wo für die Meisten Oede herrschte, weil sie nichts zu suchen und zu finden wußten, da zeigt er reiches Leben, Fülle, Zusammenhang. Ein Ganzes ist geschaffen. Viele rührige Geister können jetzt leichter im Einzelnen weiter sorgen, während sie bisher nicht wußten, wo und wie das Einzelne lebensvoll einzureihen sei. Der Menge aber ist Lübke wieder ein Wegbahner, Führer und Deuter von so vielem Schönen, an dem sie nach der Welt Sitte gleichgültig vorüberzugehen gewohnt war, weil Niemand sie aufmerksam machte. Sie sieht sich durch dies Werk im Besitz von Schätzen, deren Werth nur Wenige kannten. Wie Viele können an sich selbst jetzt wieder die Wahrheit des Wortes erproben: sie haben Augen und sehen nicht!

Lübke's Worte gelten im strengsten Sinne, daß man sich „selbst unter den Architekten meist damit begnügt habe, vom Schloß zu Heidelberg zu reden und das Uebrige als eine wenig bedeutende verworrene Masse bei Seite zu schieben". Wir selber haben bei mehr als einem Bau der deutschen Renaissance die Augen aufgerissen und sind verwundert gewesen, daß es so etwas in Deutschland gebe, und daß man einen so schönen, phantasievollen Bau ein paar Stunden davon nicht nenne und nicht kenne, trotzdem oder vielleicht weil er nicht in der Wildniß lag, sondern dicht an Stadt und Eisenbahn und als Kaserne benutzt.

Das Werk Lübke's ist aber noch etwas anderes als eine kunstgeschichtliche Leistung, wie wir sie von dem Verfasser hinzunehmen gewohnt sind, unter dessen Händen auch das Schwierigste, mühsamst Gewonnene schöne Form annimmt. Es ist ein neuer, fester Ring in der Kette, die uns eint. Wir müssen in Allem, was wichtig ist für unser Volksleben, erst wieder umfassende, einheitliche Darstellungen haben, damit das einigende deutsche Bewußtsein überall durchdringt. Es braucht damit nichts verloren zu gehen. Im Gegentheil; dann erst kann das reiche Einzelleben der Theile recht geschildert und richtig gewürdigt werden.

Wir nennen uns wohl das wissenschaftliche Volk, oder Andere haben uns mit diesem Titel abgespeist. Aber die politische Zerrissenheit spiegelte sich auch darin wieder, daß kein anderes Volk so große unerfreuliche Lücken des Wissens hinsichtlich der Entwickelungen seiner Vergangenheit hat, wie das deutsche. Und zwar nicht blos in der politischen Geschichte, wo es bis in die Neuzeit fast unmöglich war, den Standpunkt für eine einheitliche Uebersicht zu gewinnen; denn das deutsche Volk in seinem „geographischen Begriff" voranzustellen und die Geschichte der Einzelstaaten nur unter dem Gesichtspunkte großer Parteikämpfe und Zersplitterungen zu betrachten, das schien zu sehr die Geschichte nach Tendenz und nicht nach Wahrheit konstruiren. Aber es war auf dem Gebiete der Literatur, auf die wir für gewöhnlich so stolz sind, nicht besser. Welche lückenhaften und unrichtigen Vorstellungen herrschten auch da über dieselbe Epoche, welche uns Lübke im vorliegenden Werke wieder lebendig vorführt! Wie Viele hatten und haben auch nur halbwegs eine richtige Einsicht in die Geschichte der Renaissancezeit der deutschen Literatur etwa von Hans Sachs bis auf Gottsched? Wen kümmerte es, wie die italienische Spät-Renaissance durch die Nürnberger und durch mittel- und norddeutsche Dichtergruppen bis in den Klopstock'schen Genius hinübergeleitet wird und daß es Dichter in Dresden und Hamburg gab, deren Poesie ein Gegenstück liefert zu so manchem kecken oder zierlichen Renaissance-Schmuck und Bauwerk?

Zur Einheit gehört eine einheitliche Geschichte. Zur wahren geschichtlichen Durchdringung gehört der liebevolle Sinn, der den Zeiten gerecht zu werden versteht und nicht doktrinär über die Bemühungen und Kämpfe von Jahrhunderten den Stab bricht, wenn sie ihm nicht in seine Schuldoktrinen und Parteiansichten passen.

Lübke hat uns hier für die deutsche Renaissance die Grundlage geschaffen, welche wir brauchen. Wir sind ihm in der Gesammtheit als deutsches Volk den Dank dafür schuldig. Oder wir müßten nie lernen, was ein Volk Schriftstellern der Art zu danken hat.

Wir sind überzeugt, daß die Bedeutung dieses Werkes sich auch bald praktisch zeigen wird: dem Barockgeschmack, der heute wieder Mode ist, wird darin ein Gegner erweckt. Die freiere Renaissance der ersten Zeiten mit ihrem naiven Herübernehmen und phantasievollen Verarbeiten wird den Geistern wieder näher gerückt, und die Bande, die Zopf und Wulst wieder um sie wickeln, werden springen. Die Phantasie wird vor Verkröpfung des neuesten Stils eher geschützt

sein, und das „Blümerante", welches man uns als höchste Feinheit nachahmend wieder auftischt, wird besser in den Schranken gehalten werden, in welchen es allein Geltung hat. Hier sind tüchtige Ausgangspunkte für frische, kühne, eigenthümliche Kräfte. Hier ist Raum, sich zu regen, wahre Phantasie der Gestaltungen, nicht blos des schließlich doch leeren Formenspiels zu zeigen. So schreiben wir Lübke's Werk das schönste Verdienst jeder bedeutenden geschichtlichen Leistung zu: Aufklärung über die Vergangenheit, gesunde Wirkungen auf die Entwickelung der Gegenwart und Zukunft. **C. Lemcke.**

Die Cistercienser-Abtei Maulbronn, bearbeitet von Dr. E. Paulus. Herausgegeben vom Württembergischen Alterthumsverein unter dem Protektorate Seiner Majestät des Königs Karl von Württemberg. Stuttgart. In Kommission bei Karl Aue. 1873. Imp.-Fol. 1. Lieferung. 12 S. Text. 2 Tafeln.

Die Baulichkeiten der ehemaligen Cistercienser-Abtei Maulbronn in Schwaben sind durch ihre intakte Erhaltung heute die interessanteste derartige Anlage des ganzen Mittelalters in Deutschland. Wiederholt waren sie daher Gegenstand der Forschung und der bildlichen Darstellung. Mehr als Kallenbach und Förster ist für die letztere Eisenlohr in dem ersten Hefte seiner mittelalterlichen Baudenkmale wichtig geworden, wo er das Kloster in 30 Tafeln nach den unter seiner Leitung gemachten Aufnahmen der Schüler des Karlsruher Polytechnikums publizirte. Klunzinger lieferte dazu eine artistische Beschreibung, der dann schon im folgenden Jahre (1854) seine „urkundliche Geschichte" der Abtei folgte. Trotzdem aber durfte das großartige Werk nicht für genügend bekannt gelten; namentlich die Baugeschichte von Maulbronn lag noch nicht so klar als wünschenswerth, und nur gründliche Untersuchungen des Mauerwerkes selbst konnten hier zu einer sicheren Datirung aller einzelnen Theile und zur Lösung der Streitfragen führen, wie andererseits auch viele Eigenthümlichkeiten und Schönheiten der Detailbildungen immer noch der Veröffentlichung entbehrten.

So ist denn das in seiner ersten Lieferung vorliegende Werk von E. Paulus ein mit Freude zu begrüßendes Unternehmen, und die glänzende sorgfältige Ausstattung desselben läßt hoffen, daß das Werk in der That diesem Kleinod unserer mittelalterlichen Baukunst voll gerecht werden wird. Aber gerade die Theilnahme, mit der ich die Publikation begleite, veranlaßt mich gleich bei dem Erscheinen der ersten Lieferung auf einige Mängel hinzuweisen, die freilich weniger das Was als das Wie betreffen, für deren Beseitigung in den Fortsetzungen aber der Herr Verfasser sich gewiß allgemeinen Dank erwerben würde. Sehr fern liegt es mir dabei, einer so anerkennenswerthen Erscheinung, wie die hier mit größeren Mitteln in Angriff genommene Monographie eines heimischen Monumentes, welches dieselbe durchaus verdient, durch meinen Tadel schaden zu wollen; vielmehr möchte ich aus diesem Unternehmen auch all den Vortheil gezogen sehen, den es zu gewähren vermag. Ist doch die endliche Inangriffnahme einer würdigen Herausgabe unserer vaterländischen Baudenkmale mein sehnlichster Wunsch, für dessen Zustandekommen zu wirken ich nie ermüden werde. Das aber ist nur zu erreichen, wenn die einzelnen Regierungen oder Fürsten — wie hier das schöne Beispiel gegeben — sich der Sache annehmen. Dann aber nach einem vorher wohl erwogenen Plane! Der Paulus'sche Text nun entbehrt zu sehr einer klaren Methode. Wie gebührend, beginnt er mit einer Geschichte des Klosters; aber schon hier ist mancherlei durcheinander gewürfelt. Schlimmer noch ergeht es dem eigentlich kunstgeschichtlichen Theil, wo Baugeschichte, Baubeschreibung, ästhetische Würdigung, Vergleich mit verwandten Werken und Technisches ein buntes Mosaik bildet. Die Uebersichtlichkeit für das Studium ist dadurch ungemein erschwert. Die Trennung nach den einzelnen Stilen — die erste Lieferung bricht ziemlich am Ende der romanischen Periode ab — ist durchaus nicht genügend. Für jede derartige Publikation wird eben der Text der Adler'schen mittelalterlichen Backstein-Bauwerke des Preußischen Staates vorbildlich sein müssen, und ich spreche es als dringenden Wunsch im Interesse der Sache selbst aus, daß der Verfasser für die Fortsetzung eine Aenderung

seines Systems belieben und die Fülle seines Stoffes in getrennte Kapitel mit gründlichem Eingehen in die Detailfragen gliedern möge; oder aber, wenn er sich dazu nicht entschließen kann, wenigstens am Ende des Ganzen eine kurze Rekapitulation nach diesen Prinzipien biete.

Auf das Gegebene selbst übergehend, sind zunächst die Beobachtungen über die Verhältnisse in den verschiedenen Abmessungen des Baues und die Beziehungen, in denen er darin zu anderen Monumenten namentlich zur Klosterkirche von Bebenhausen steht, sehr interessanter Natur. Vermuthlich hat man darin übrigens weniger eine Eigenthümlichkeit der betreffenden Architekten als vielmehr ein naturgemäßes Resultat aus dem Stande des Bauwesens im 12. Jahrhundert überhaupt zu sehen; wie es denn wahrscheinlich ist, daß jene Zeit ihre Bauten mehr nach Rezepten als nach eigentlichen Rissen (im heutigen Sinne) aufführte. Dadurch erklärt sich dann leicht die Einfachheit der Maaße, wie der von Paulus gefundene Umstand, daß Bebenhausen bei genau denselben Verhältnißzahlen doch kleiner ist als Maulbronn. Eine Reduktion durch Zeichnung anzunehmen, würde eine in jener Zeit kaum denkbare Ausbildung des Planzeichnens voraussetzen. Bisher hatte man vermuthet, daß die Ueberwölbung des Altarraumes von Maulbronn mit ihren etwas gespitzten Schildbögen und den breiten Rippen aus der Uebergangszeit stamme; wenn der Verfasser sie bis in's Jahr der Einweihung 1178 zurückdatiren zu müssen glaubt, so wären überzeugendere Beweise als die beigebrachten wünschenswerth gewesen. Ueber solche Punkte war e r eben berufen, endgültig zu entscheiden. In Bezug auf die eigenthümlichen Verstärkungspfeiler des südlichen Kreuzschiffes mit ihren Rund- und Spitzbögen vermißt man gleichfalls nähere Auskunft auf die von Otte (Baukunst) zuerst angeregten Fragen. Der Grundriß giebt sie als romanischen Ursprunges, der Text erwähnt sie (bis jetzt) gar nicht, Otte verweist sie in's 13. Jahrhundert. — Die beiden interessanten und schönen Thüren mit ihrem reichen Beschlag aus Schmiedeeisen gehören doch keinenfalls der romanischen Zeit an, wie der Verfasser anzunehmen scheint. Die ältere von beiden (Fig. 7) vielmehr wahrscheinlich dem 13., die andere wohl dem folgenden Jahrhundert.

Noch ein paar Kleinigkeiten: Daß die Cistercienser sich „hohe Verdienste um die B i l d u n g des Mittelalters" erworben (pag. 1), dürfte schwer zu beweisen sein. — Der Ausdruck L e t t n e r für die steinerne Chorschranke in der Kirche war, selbst wenn er an Ort und Stelle irrthümlicher Weise im Gebrauch sein sollte, nicht in ein solches Werk hinüberzunehmen. Es ist hier eben k e i n Lettner (lectorium), der immer ein Lesepult voraussetzt, sondern eine einfache Schranke, wie sie meist aus Holz, hier zufällig aus Stein gebildet worden.

Die graphischen Darstellungen verdienen dagegen unbedingteres Lob. Zahlreiche Holzschnitte von saubester Ausführung illustriren für die Details den Text. Der Grundriß auf Tafel I läßt in farbiger Abtönung die verschiedenen Bauperioden erkennen, und die eingeschriebenen Maaße erleichtern das Studium in wünschenswerthester Weise. Blatt II giebt die westliche Façade und einen Längenschnitt durch die Gebäude derselben (Kirche, Vorrathsraum, Laienrefektorium). — Hoffentlich holt der Herr Verfasser in den Fortsetzungen nach, was jetzt dem Werthe seines Unternehmens einigen Eintrag thut; dies später konstatiren zu können, würde mir eine Freude sein.

R. Dohme.



Notizen.

Dirk van Deelen und Adriaen Brouwer. Man hält jetzt allgemein den Architekturmaler Dirk van Deelen für einen Schüler des Frans Hals; urkundliche Beweise dafür liegen jedoch nicht vor, sondern die Quelle ist einfach die „Groote Schouburgh“ von Houbraken (Bd. III, S. 309), der ihn einen Lehrling des besagten Meisters nennt. Ich bin aber zur Ueberzeugung gelangt, daß dies auf einem Mißverständnisse beruht. Vor Houbraken schon hatte C. de Bie in seinem „Gulden Kabinet“, S. 281, von Dirk gehandelt. Er widmete ihm eine eigene Rubrik mit der Ueberschrift: „Dirick van Delen, Schilder van Heusden“, und redete darin von „der erfahrenen Kunst des Dirk, der gegenwärtig (1661) noch ein hervorragender Maler sei, ebenso sehr zu schätzen wegen seiner Gelehrsamkeit als seiner Kunst; er wohne noch gegenwärtig zu Armuyden in Seeland, wo er Bürgermeister gewesen sei; er habe große Erfahrung in der Architektur- und Perspektivmalerei besessen“. Es folgt eine lange Rede, und der Verfasser kommt dann in derselben Rubrik auf „Philippus Wouwerman, Schilder van Haerlem“, zu sprechen, wozu er beifügt: „Er hat gelernt bei Frans Hals, der ebenfalls noch am Leben und zu Haarlem wohnhaft ist.“ Es kann gar keinem Zweifel unterworfen sein, daß dieses „Er hat gelernt bei Hals“ sich auf Wouwerman bezieht, an den es sich anschließt, und der ja auch, wie de Bie richtig angiebt, ein Haarlemer Kind war. Houbraken aber hatte mit gewohnter Flüchtigkeit den Abschnitt des Poeten gelesen und den obigen Satz auf Deelen bezogen, dessen Namen er ja groß als Ueberschrift auf dem Blatte sah. Es wird uns dies zur Gewißheit, wenn wir Houbraken's Auslassung über Deelen mit prüfendem Auge betrachten: „In dieser Zeit lebte und blühte auch Dirk van Delen, geboren zu Heusden, dessen Geschicklichkeit in der Malerei von Bauwerken und Perspektiven de Bie ausnehmend preist. Er war ein Schüler von Frans Hals. Zu Jahren gekommen, begab er sich nach Armuiden in Seeland, wo er Bürgermeister wurde.“ Houbraken wußte also sonst gar nichts über ihn, als was er bei de Bie gelesen hatte; es ist also auch unglaublich, daß er über Dirk's Lehrlingschaft bei Hals, was die alten Herren Schriftsteller gerade am wenigsten interessirte, eine besondere Quelle gehabt habe. Er bezog eben die angeführte Stelle auf Dirk und ließ ihn so erst von Haarlem nach Arnemuiden wandern. Und wie konnte Houbraken nur auch unsern Deelen unter Künstler versetzen, die „in dieser Zeit“, d. h. in dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, blühten, während jener schon in den 20er Jahren thätig war! Für Brouwer aber hat die Sache diese Bedeutung, daß die Richtigkeit meiner Annahme (Leben A. Brouwer's, S. 17), Houbraken habe Dirk's und Adriaen's „läppischen und in sich unglaubhaften“ Possenstreich gegen Hals rein aus der Luft gegriffen, in vollkommener Weise bestätigt worden ist. Die Sache verhält sich eben so, wie ich es damals angedeutet hatte: Houbraken wußte von Hals so gut wie nichts, wollte aber über den humoristischen Maler etwas Unterhaltendes berichten; zu diesem Zwecke wählte er sich den Adriaen, von dessen wunderlichem Leben bei Hals er durch den Six'schen Roman gehört hatte. Die herrlichste Aufforderung zu einer weiteren Schnurre! Da er nun aber auch den Dirk van Deelen in de Bie als Schüler von Hals bezeichnet zu finden glaubte, so ließ er die Beiden gemeinschaftlich ihren Lehrmeister unter die Scheere nehmen. Diese Geschichten erzählte nun Einer dem Andern nach, und schließlich galt die Lehrlingschaft der Beiden bei Hals als selbstverständlich; man versäumte es, die Quellen mit unbefangenem Auge zu prüfen. Gewiß würde man ohne jene Fabeleien weder Brouwer noch Dirk als Schüler von Hals bezeichnet haben. Adriaen wäre zufolge der Nachrichten de Bie's und Bullart's anstandslos als guter Vlaming

bezeichnet worden, und der Architekturmaler, dessen Bilder, obwohl von großem Verdienst, gegen die späteren Meister seines Faches immer noch etwas Hartes, häufig Buntes und Metallenes haben, wäre mit dem Unterricht bei dem geistreichen und kühnen Portraitisten verschont geblieben. Da aber einmal diese Ansichten feste Wurzel gefaßt haben, so wird man sich von ihnen wohl sobald noch nicht befreien können. **Wilhelm Schmidt.**

---

* **Zu Eugen Jettel's „Hintersee".** Der Entwickelungsgang des jungen Wiener Landschaftsmalers, von dem wir den Lesern hier eines seiner besten Bilder in wohlgelungener Nachbildung vorführen, ist in der 3. Nr. der „Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst", welche dem 5. Hefte des vorigen Jahrgangs der Zeitschrift beigegeben war, in kurzem Umriß angedeutet. Jettel zählt zu den begabtesten Schülern Albert Zimmermann's, von denen bekanntlich mehrere, dem Zuge der neuen Zeit folgend, die koloristische Stimmungslandschaft im Sinne der modernen Franzosen mit Erfolg kultiviren. Wie unsere Radirung zeigt, gehört der „Hintersee" durch Wahl und Auffassung des einfachen Motivs dieser Richtung an. Der höchste Reiz des Bildes liegt in der zarten, durchgeistigten Malerei. Es wurde von der Wiener Akademie für ihre Gemäldesammlung angekauft und trug dem Künstler 1869 in München die große goldene Medaille ein.



Berichtigung. In Heft 2, S. 60, Z. 3 v. unten lies 1648 statt 1849.

Eug. Jettel pinx.

J. Claus sculp.

MOTIV AM HINTERSEE IN OBERBAYERN.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.



Standbild Rauch's, von Fr. Drake.

Christian Daniel Rauch.*)

Mit einer Abbildung von Drake's Portraitstatue des Meisters.

Man kann getrost behaupten, daß die Kunstgeschichte hinter den glänzenden Erfolgen, welche die politische Geschichtschreibung in unserem Jahrhundert errungen, bald nicht mehr zurückstehen wird. Denn wenn auch die Universalkunsthistorie des Mittelalters und der Neuzeit — in der Kenntniß der antiken Kunst und ihres Entwickelungsganges sind wir durch nunmehr hundertjährige archäologische Forschung so weit wie in der Kenntniß der antiken Staatengeschichte — noch immer lückenhaft sein muß, weil der Apparat hierzu noch nicht umfassend genug ist, so wird doch die Beschaffung des Materials seit zwei Jahrzehnten mit solcher Lebhaftigkeit, solchem Ernst und Erfolg betrieben, wie in irgend einem anderen Gebiete der Wissenschaft. Abgesehen von der weitspannenden kritischen oder lediglich konstatirenden Thätigkeit unserer periodischen Schriften sind es besonders die größeren Biographien, welche neben der Sichtung und Nachweisung der künstlerischen Schöpfungen das früher wenig benutzte archivalische und Korrespondenzmaterial in der Weise der übrigen Geschichtschreibung zur Verwerthung bringen. Haben wir es doch

---

*) Friedrich Eggers, Christian Daniel Rauch. Mit Rauch's Porträt, gez. i. J. 1812 von G. Schadow, gest. 1873 von E. Mandel, I. Band. Nach des Verfassers Tode herausgegeben von Carl Eggers. Berlin, C. Duncker, 1873.

kürzlich erfahren, daß selbst untergeordnete Künstlererscheinungen, wie W. Tischbein, zu einem förmlichen Buche Veranlassung geben konnten, freilich vorzugsweise um die vorhandene auf ihn bezügliche Korrespondenz berühmterer Männer, als der Titular des Buches es war, zur Publikation zu bringen, zugleich aber, um in die allgemeineren Kulturverhältnisse der betreffenden Zeit Einblick zu gewähren. Es giebt jedoch Künstler, die nicht blos „kunst- und kulturgeschichtliches Material“ sind, sondern in rein selbständiger Bedeutung aus jenem und aus ihrer Zeit hervorragen, so daß sie für sich allein die eingehendste Betrachtung jedem Gebildeten zum Bedürfniß machen. Die größten Meister des Cinquecento diesseits und jenseits der Alpen fanden und finden denn auch ihre biographischen Bearbeitungen, und die besten derselben haben durch außerordentliche Verbreitung in mehreren Auflagen und Uebersetzungen bewiesen, daß sie den Wünschen nicht blos der Forscher entgegengekommen sind.

Gott sei Dank sind aber seit einigen Jahrzehnten jene Zeiten vorüber, in denen man in Italien, wenn von deutscher Kunst die Rede war, in der Regel an „Alberto Duro“, an die Flandrer oder gar an die Gothik dachte, in denen es keine Namen von weltbekanntem Klange unter den deutschen Meistern des Pinsels, Meißels und Zirkels gab, Zeiten, die — wenn wir den einzigen A. Schlüter ausnehmen — vom Anfang des 17. bis Ende des 18. Jahrhunderts, mithin beinahe zwei Jahrhunderte, währten. Die Kunstgeschichte hört auch nicht mehr auf mit einem Giordano, P. da Cortona oder Tiepolo, sondern hat im 19. Jahrhundert ein inhaltreiches Kapitel angehängt bekommen, welches sogar weit schwerer wiegt, als das des vorausgegangenen Säculums. Noch mag es den Zeitgenossen ziemlich chaotisch erscheinen, obwohl sich dem einsichtiger Genießenden oder dem, der sich den Forschungen in diesem Gebiete zuwendet, die Umrisse allmählich klären und namentlich die epochemachenden Leitsterne in ihrem Entwicklungsgange wie in ihrem Einflusse bestimmter zeichnen. Und abgesehen davon, daß es unsere Pflicht ist, den Manen derjenigen, die in künstlerischer Beziehung der Stolz unseres Jahrhunderts sind, den schuldigen Tribut durch Verzeichnung ihres Wirkens darzubringen, abgesehen davon, daß wir in der Kenntniß unserer großen Zeit, einer seit einigen Jahrzehnten wieder weltgeschichtlich bedeutsam gewordenen Epoche, auch der Kunde von unseren Kunstheroen nicht entbehren können: wie sehr verlohnt es sich der Mühe, auf biographischem Wege uns das Leben und den Bildungsgang der Bannerträger unserer Kunst klar zu legen; denn dieser Bildungsgang der Einzelnen schließt den Bildungsgang der Kunst in sich. Wer Thiele's Thorwaldsen, Schadow's Selbstbiographie gelesen, greift daher mit Begierde nach einem Buche, das uns der größten einen unter den Bildhauern zu schildern verspricht, um sich mit ihm selbst wie mit der darin enthaltenen Fortsetzung der Geschichte der modernen Plastik vertraut zu machen.

Das Buch liegt in erster Hälfte vor uns und verdient dem Verfasser wie dem Herausgeber unseren Dank. Es gehören außer Sachverständniß und Darstellungsgabe drei wichtige Dinge zu einer derartigen Arbeit: genaue Bekanntschaft mit der zu schildernden Persönlichkeit, Gelegenheit zur Einsicht in die sie betreffenden und zumeist ihre eigenen Privatpapiere, und endlich die Hingebung, den Wegen derselben während der ganzen Lebensbahn wieder nachzugehen, um die traditionellen Notizen aufzusammeln und dem ganzen Gemälde so zu sagen den landschaftlichen Hintergrund zu geben. Es ist nicht leicht und daher unter allen Umständen dankenswerth, diesen drei Aufgaben gerecht zu werden, selbst wenn der Verfasser dem Gefeierten wie dessen Beziehungen im Leben nahe gestanden: nach einem Menschenalter wäre die Lösung in ähnlicher Weise nach manchen Seiten hin geradezu

nicht mehr möglich. Und es ist, als ob wir gerade vom Bildhauer einer solchen lebendigen Darstellung mehr bedürften, als vom Maler, einer Darstellung, welche uns die persönliche Erscheinung in plastischer Anschaulichkeit giebt, so daß wir gleichsam um dieselbe herumzugehen vermögen, wie um seine statuarischen Werke. Wir begleiten ihn mit Spannung auf seinen Lebenswegen, hören seine Anschauungen, seine Denk- und Redeweise aus seinen vertrauten wie offiziellen Briefen, theilen seine Hoffnungen und Klagen, seine Erfolge und zu bekämpfenden Widerwärtigkeiten, um dann mit gesteigerter Verehrung auf die ihn uns wiedergebenden Bildnisse, das jugendliche von 1812 nach einer geistvollen Zeichnung G. Schadow's (der angeführten Biographie beigeheftet) und das gereifte, welches die hier beigefügte Abbildung von Drake's trefflicher Bildnißstatue zeigt, namentlich aber auf seine Werke selbst zu blicken.

Und die edle Erscheinung, wie sie diese Bildnisse zeigen, war der hervorragendste deutsche Bildhauer unseres Jahrhunderts! Daß er dazu berufen sei, daran dachte wohl Niemand, als am 2. Januar 1777 die Freunde des ehrlichen Johann Georg Rauch, Kammerdieners des Fürsten Friedrich von Waldeck, die Wiege des neugeborenen Christian Daniel zu Arolsen umstanden. Der Biograph wiederholt die einmal an A. v. Humboldt gerichtete Frage, ob wohl der Charakter der Hügel Waldeck's Einfluß darauf gehabt, daß so viele künstlerisch begabte Männer aus dem kleinen Lande hervorgingen. Ich bin überzeugt, der Landsmann Rauch's, W. Kaulbach, würde über dieselbe lachen, wie A. v. Humboldt sie verneint hatte. Der Verfasser der Biographie glaubt jedoch, in seiner ebenmäßigen Schönheit und glücklichen Abgeschiedenheit — noch führt keine Eisenbahn hindurch —, in Allem und Jedem im glücklichsten Gleichgewicht befindlich, sei das Ländchen gerade geeignet gewesen, aus dem dort wohnenden blonden, blauäugigen, stattlichen Hessenstamm bevorzugte Männer zu erwecken. Wir lachen mit Kaulbach und halten die Frage für müßig.

Ein gesundes Kind, ein tüchtiger Schulknabe, ein rüstiger, abgehärteter und ebenso arbeitsfreudiger wie phantasievoller Junge, so reifte Rauch der Zeit entgegen, in welcher er konfirmirt werden und sich über seine Berufswahl erklären sollte. Mechanische Werkstätten hatten ihn zwar angezogen, entzündet dagegen einige Kunstsachen des fürstlichen Schlosses und besonders die Werkstatt des „Hofbildhauers" F. Valentin in dem nächstbenachbarten Dorfe Helsen. Nur durch dringendes Bitten gelang es ihm, (1790) bei dem Vater den Wunsch durchzusetzen, in dieses Mannes Lehre zu treten. Allein leider waren gerade damals die Aufträge für Wilhelmshöhe bei Cassel versiecht, und die Arbeit bewegte sich um Kamintheile, gewöhnliche Sandsteingrabmäler mit Urnen u. s. w. und Bilderrahmen, alles nach vergilbten hundertmal wiederholten Zeichnungen und Stichen. Die fünfjährige Lehrzeit verging ohne andere Frucht als die erlernte Meißelhandhabung, so daß ihn, der in all der Zeit das Modelliren nicht einmal gesehen, die Kunstschätze Cassels wie die Werkstatt L. Ruhl's daselbst, als er endlich auf einer Fußreise dahin gelangt war, in ungeahnter Neuheit überraschen mußten. Begreiflicherweise war ihm nun Cassel ein Ziel der Sehnsucht, dem er auch nach Ablauf seiner Lehrzeit sofort zustrebte, indem er die Aufnahme bei Ruhl erlangte. Allein auch hier war sein künstlerischer Drang auf das Sehen beschränkt, seine Hände waren an schlichte und mechanische Dekorationsarbeit in Holz und Sandstein gefesselt. Da starb sein Vater und bald darauf auch die für denselben eingetretene Stütze der Familie, sein älterer Bruder Friedrich, der sich in der väterlichen Karriere zum Schloßkastellan von Sanssouci emporgearbeitet hatte: und schon

auf die Nachricht von des Letzteren Erkrankung war der beunruhigte Christian nach Potsdam aufgebrochen, wo er freilich den geliebten Bruder nicht mehr am Leben fand. Der König, der von dem Tode des jungen Kastellans sympathische Notiz genommen, wollte den zu spät gekommenen Bruder sehen, und schenkte ihm, als ihn der geheime Kämmerer Rietz eingeführt, lebhaftes Interesse. Ich nenne den Letzteren nicht ohne Absicht: denn zum zweiten Male erscheint sein Name an bedeutsamer Stelle der neuen Kunstgeschichte. War es ja Madame Rietz, nachmals Gräfin Lichtenau, gewesen, welche jenes Grabdenkmal des jungen Grafen von der Mark, des natürlichen Sohnes des Königs, in der Dorotheenkirche veranlaßte, womit Rauch's Vorgänger G. Schadow seine Thätigkeit und die Wiederbelebung der Plastik in Berlin begann. An die Laufbahn des zwanzigjährigen Rauch als Bildhauer dachte nun freilich der Kämmerer Rietz nicht, der es lediglich beförderte, daß Rauch, welcher dem Könige auch in seiner Erscheinung sehr wohlgefallen, eine Lakaienstelle im Hofdienste annahm, 1797.

Doch bald darauf starb der König, und Rauch wurde dem Hofdienste der Königin Louise überwiesen. Widerstrebend und nur in Erwägung des Umstandes, daß er nun die Aufgabe seines Bruders, seine Familie zu unterstützen, zu erfüllen habe, hatte er das wohlgemeinte Anerbieten des verstorbenen Königs angenommen: jetzt, nachdem er in Berlin die Schadow'sche Thätigkeit gesehen, fühlte er, daß es ihm kaum mehr möglich sei, selbst der edlen Königin, die er bewundernd verehrte und welcher Tausende so gerne gedient hätten, seine Dienste zu widmen. Nicht mehr im Stande, seinen Beruf noch länger zurückzudrängen, bat er um seine Entlassung, mußte sich jedoch mit einem Sommerurlaub begnügen, um in dieser Zeit eine Probe seiner Fähigkeit zu liefern.

Sieben Jahre vorher, in dem Jahre der Vollendung des von der Mark-Grabdenkmals, war die Akademie, welche unter Friedrich dem Großen noch immer eine klägliche Stellung eingenommen (sie hatte noch 1765 ein Einkommen von 200 Thalern jährlich und der Direktor Le Sueur hatte die ganze Anstalt, sämmtliche Kosten für Heizung u. s. w. bestreitend, so zu sagen auf seinem Zimmer), wieder einmal mit neuem Reglement regenerirt worden. Drei Jahre vorher war A. Carstens als Mitglied und Professor in dieselbe eingetreten, um als ungewürdigte Perle bald wieder weggeworfen zu werden. Die Bedeutung der Berliner Schule beruhte damals wohl nur auf Langhans dem Architekten, Chodowiecki dem Stecher und dem genannten G. Schadow. Außer dem erwähnten Grabdenkmal und dekorativen Reliefs im Schlosse, das damals im nördlichen Trakt der verdienstvolle Erdmannsdorf aus Dessau neu ausstattete, hatte der Letztere die Statue Friedrich's des Großen für Stettin, das Viktoriagespann auf dem Brandenburger Thor und namentlich die epochemachende Statue Ziethen's*) geschaffen. Schadow's Einfluß auf den Künstler muß, obwohl der Meister eine Zeit lang den Lakaien nicht sonderlich beachtete, ein bedeutender gewesen sein, und Eifer und Fortschritte des Eleven mußten denn endlich auch die Aufmerksamkeit des Lehrers erregen. Auf das günstige Urtheil der Akademie übernahm es der Minister Heinitz selbst, das Entlassungsgesuch Rauch's an den König zu vermitteln und den theilweisen Fortbezug seines Lakaiengehaltes zum Zweck seiner Ausbildung zu befürworten. Die Antwort des Königs war etwas ungnädig. „Wenn Rauch nach seinen eigenen Worten den Fleiß mit dem Müßiggang vertauscht hat, indem er einst sich hat gefallen lassen, die Bildhauerei niederzulegen und die Kammerlakaienstelle seines

*) Der Verfasser der Biographie befindet sich hier im Widerspruch mit Schadow selbst, der diese Statue im März 1793 errichtet nennt, sonach vor Vollendung des Brandenburger Thores 1795.

verstorbenen Bruders anzunehmen, so wird er in der letzteren Qualität auch müßige Stunden genug behalten, nach dem Zuge seines Genies als Bildhauer sich zu vervollkommnen" .... Er mußte bleiben, erfreute sich aber mancher Begünstigung. Er durfte sogar in den Vorzimmern modelliren, während seine „Kollegen" sich die Stunden mit Kartenspiel vertrieben, und erhielt einmal sechsmonatlichen Urlaub zu einem Studienaufenthalt in Dresden. Auch als (1802) seine zuerst ausgestellten Arbeiten, ein schlafender Endymion mit Artemis und eine Büste, gefallen hatten, vergingen noch zwei Jahre, bis er seine wiederholt erbetene Entlassung erlangte, freilich zunächst mit geringer Pension, die jedoch auf Betrieb seines Gönners, des Baron von Schilden, bald erhöht wurde, um die Fortsetzung seiner Studien in Italien möglich zu machen. Vor seiner Abreise dahin durfte er noch die Büste des Königs modelliren, mit deren Ausführung jedoch der Künstler selbst unzufrieden war.

Die Biographie bringt nun das anmuthige, ebenso verständniß- wie poesievolle Tagebuch seiner Reise durch die Schweiz und Südfrankreich nach Italien, die dadurch, daß der Graf Sandretzky ihn als Reisebegleiter gewählt, im Touristencharakter zwar wesentlich schöner, aber auch etwas zeitraubend wurde. Hinsichtlich der bei dieser Gelegenheit gesehenen Kunstwerke überrascht in diesen flüchtigen und nicht für die Oeffentlichkeit bestimmten Notizen der feine sichere Blick, die scharfe Beurtheilungsgabe und die Darstellungsfähigkeit des Künstlers, der als Lakai auch durch die Literatur seine mangelhafte Schulbildung glücklich zu ergänzen gewußt hatte. Im Januar 1805 erreichte er Rom.

Es war dort damals wesentlich anders geworden, wie es im vorausgegangenen Jahrzehnt gewesen, als Carstens nach Rom gekommen war, der, trotz seiner bewunderten und bahnbrechenden Ausstellung doch keine Besteller findend, im Elend verkommen mußte. Die Kunst des Nordens hatte sich namentlich mit dem Beginn der glänzenden Erfolge des großen Dänen (der glückliche Zufall mit Thorwaldsen's Jason ist allbekannt) eben geltend gemacht, ja sogar schon einen hervorragenden Mittelpunkt, gewissermaßen einen eigenen Heerd in dem Hause des preußischen Ministerresidenten W. v. Humboldt gewonnen. Dort trafen sich die hervorragendsten Männer der Kunst in den Abendstunden, der schweigsame Thorwaldsen und der knorrige, eckige J. Koch, die beiden Haupterben des Carstens'schen Geistes, der herzinnige Schick, die damals so humoristischen Brüder Riepenhausen und der Landschaftsmaler Reinhart, während manchmal auch noch die alternde A. Kauffmann gleichsam als die Repräsentantin einer älteren Kunstanschauung erschien, ferner Archäologen, Kunstgelehrte und Dichter, wie Zoëga und Welcker, Agincourt, Alborghetti u. s. w. Unter allen jedoch war bald unser Rauch der Lieblingsgast der Familie, ja nahezu Familienglied. Es war für ihn, abgesehen von der allgemein bildenden Anregung und Ermunterung, jedenfalls hochbedeutsam, durch den engen Anschluß an die beiden genannten Archäologen zu einem tieferen Erfassen der Antike und namentlich der hellenischen Kunst zu gelangen, als es seinem Lehrer Schadow vergönnt war, wovon die geist- und poesievollere Kunstanschauung Rauch's, die auch seinen ikonischen Arbeiten so sehr zu gute kam, wesentlich bedingt war.

Nach einigen Jahren löste sich jedoch der herrliche Kreis in Folge der politischen Verhältnisse: nachdem schon 1808 W. v. Humboldt nach Deutschland zurückgekehrt, mußte zwei Jahre später dessen treffliche Gattin, welche dem Künstler fast mütterliche Sorgfalt gewidmet (ergänzte sie doch sogar noch von Wien aus dessen Wäsche) diesem folgen. Nun war Rom für ihn leer und traurig geworden. Außer Thorwaldsen, den er wie einen

älteren Bruder verehrte und der auch seinerseits mit ihm gemeinschaftlich Restaurationen fertigte, fand der austauschbedürftige Mann keine Seele mehr, an die er sich hätte anschließen können und wollen. Auf einer Reise nach Neapel hatte er die lebende Kunst dort „miserabel" gefunden. „Man müsse glauben", schrieb er, „die Künstler spaßen nur." Auch die in Rom neuangekommenen Fremden kamen ihm vor „wie Wilde, wie hartgefrorene Barbaren; Gott, der sie gemacht hat, müsse es ihnen verzeihen." In diese Tage der Trübsal aber fiel ein Sonnenstrahl: der König bestellte bei Thorwaldsen, Canova und Rauch Skizzen zum Grabmal der Königin Louise, wobei die Hauptzüge der Anordnung gegeben waren. Rauch hoffte gleichwohl zunächst für sich nichts, die Konkurrenz mit jenen Meistern erschien ihm hoffnungslos. Auch erinnerte er sich bescheiden an seinen Lehrer Schadow: „Ich begreife nicht", schreibt er an Welcker, „wie man an ihm damit vorbeigehen konnte und deshalb nach Rom schreibt. An mich kommt's doch nicht." Schadow hatte allerdings an der liegenden Figur des Grafen von der Mark seine Befähigung gezeigt, allein der König haßte begreiflicherweise gerade dieses Werk, das er unter jenen zu nennen pflegte, die ihm „fatal" waren. Auch ist es zweifellos, daß dieses Meisters Kunstauffassung für den Auftrag wie für das, was der König sich wünschte und versprach, zu wenig ideal, — zu prosaisch war. Schadow selbst tröstete sich damit, daß er den Grund zu seiner Umgehung in jener Krankheit suchte, die ihn eben damals an den Rand des Grabes gebracht und ihn am Hofe als hoffnungslos aufzugeben erscheinen lassen mochte.*) Thorwaldsen nun lehnte aus Freundschaft für Rauch die Betheiligung rundweg ab und Canova ließ es vorläufig bei einer verbindlichen Zusage bewenden; Rauch's Entwürfe dagegen gelangten bald nach Berlin und gefielen dem Könige so, daß von einer weiteren Konkurrenz sofort definitiv abgesehen wurde. Nur wünschte der König, daß das Werk, welches ihm Herzenssache war, unter seinen Augen ausgeführt würde.

Es war wohl Humboldt gewesen, der die Angelegenheit gelenkt, aber hauptsächlich waren es die Skizzen selbst, die Rauch das Wort redeten und den König in einer seltenen Weise für ihn eingenommen hatten. Im März 1811 traf dieser nach sechsjähriger Abwesenheit in Berlin ein, die Modellarbeit begann und wurde zu Charlottenburg mit der dem Meister eigenen nachhaltigen Ausdauer gefördert. Häufig kam der König von Potsdam herüber, um jeden Fingerdruck so zu sagen zu beobachten. Doch er ließ sich berathen und sprach nur manchmal schüchtern, aber von warmer Theilnahme an dem Werke überströmend, den Intentionen des Künstlers entgegengesetzte Wünsche aus. „Der König sieht mit dem Herzen", sagte Rauch, „ich aber muß zugleich mit den Augen des Künstlers sehen." Endlich war die Arbeit nahe am Abschluß, und nachdem es ihm eines Tages gelungen war, den Kopf in's Klare zu setzen, war der König von der Lebendigkeit und Aehnlichkeit desselben so betroffen worden, daß ihm beim ersten Anblick Thränen in die Augen kamen und ihn zwangen, hinauszugehen. Am anderen Morgen aber suchte er den Künstler auf und sagte ihm mit den herzlichsten Worten, daß er alle seine Wünsche weit übertroffen sehe, wobei er ihm, die Augen gerührt auf das geliebte Antlitz geheftet, das Versprechen abforderte, keinen Finger mehr daran legen zu wollen.

Nun ging es an die Ausführung. Im Frühjahr 1812 war Rauch, nachdem er noch in München Bestellung von mehreren Walhallabüsten entgegengenommen, in Italien, wo

*) G. Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1849, S. 109.

er erst die Brüche von Carrara durchkletterte, um dann in Florenz das erwartete Modell des Denkmals in Empfang zu nehmen. Statt dessen findet er einen Brief des Spediteurs in Bologna mit der Meldung, die Dogana habe nicht die Gipsmodelle, sondern nur „tocchi di gesso e tutto andato in mille pezzi“ vorgefunden. Ohne Mittagbrod, dafür von Migräne gepeinigt, besteigt er sogleich in höchster Aufregung den Postwagen nach Bologna. Das Modell war allerdings in 60 Brocken zertrümmert, aber doch so, daß in sechs Tagen der Schaden wiederhergestellt war. Drei Jahr vergingen nun in eifriger, zwischen dem Denkmal und mehreren Büsten getheilter Arbeit zu Carrara und Rom, wie in fieberhafter Betheiligung an den großen Zeitereignissen, welche ihn sogar in Verwicklungen mit der auf seine Korrespondenz aufmerksam gewordenen französischen Polizei brachte. Im September 1814 wurde das vollendete Werk zu Livorno an Bord der englischen Brigantine Alexander gehoben. Noch kleine Arbeiten . . dann trat auch er die Rückreise an, — aber gerade am Weihnachtsabend las er zu München in der Allgemeinen Zeitung, daß die Brigg Alexander von einem amerikanischen Kaper bei L'Orient*) genommen worden sei.

Er mochte ziemlich niedergeschlagen in Berlin angekommen sein, doch die Trübsal währte nicht lange: bald lief nämlich die Nachricht ein, daß der englische Kaper Elisa dem amerikanischen Schiffe nebst der übrigen Beute auch die künstlerische wieder abgejagt habe. Die Ueberbringung aber verzögerte sich, und während die Fregatte Spy mit der ersehnten Last Cuxhaven zuschwamm, hatte bereits der letzte Akt des Drama's Napoleon „Die hundert Tage“ begonnen. Endlich kam der König von Wien. Was mochte der glänzende materielle Lohn dem Künstler gewesen sein gegen das Glück, das er mit dem Werke seinem Herrn bereitet, gegen den Ausdruck von Zufriedenheit und Begeisterung, mit welchem er ihm für die Arbeit dankte!

Nun Büsten und kein Ende! Doch fehlte es auch nicht an größerer Thätigkeit: denn zu allen monumentalen Plänen dieser Zeit wurde er gezogen und ging mit Schinkel Hand in Hand. Das Domprojekt und der Museumsbau namentlich beschäftigte beide, doch sollte erst mit Kleinerem begonnen werden, mit der Königswache, wovon der Antheil Rauch's die beiden Statuen Scharnhorst's und Bülow's betraf. Vielleicht stehen in der Welt nicht wieder zwei Standbilder an einem Platze, der alle Bedingungen hierfür durch das architektonische und lokale Ensemble so harmonisch darbietet, wie dieser. Im Uebrigen war jedoch die Aufgabe nicht allzugünstig und wurde noch erschwert durch die Wünsche des Königs. Scharnhorst namentlich mußte ganz umgearbeitet werden; der „strategische Soldatenprofessor“, wie Rauch sich ausdrückt, sollte mit der Rechten auf einen von der Linken gehaltenen Schlachtplan deuten. Nachträglich gelang es wohl noch dem Künstler, ihn durch die nachdenkende Attitüde allein in einer den König befriedigenden Weise zu charakterisiren. Indeß vergingen noch mehrere für den Künstler schwere Jahre, ehe die beiden Standbilder zur Vollendung gediehen.

Die Biographie schaltet hier einige Episoden ein, die allerdings für Rauch's Leben von untergeordneter Bedeutung, aber zur Beurtheilung anderer hervorragender Persönlichkeiten und Verhältnisse des Berliner Kunstkreises wie der deutschen Kunst überhaupt höchst schätzbar sind, nämlich die Darstellung des Boisserée'schen Handels, einen Brief von Beuth (der wohl durch einige Noten zu erläutern gewesen wäre) Bemerkungen über Schin-

*) Unverständlich bleibt uns die Note des Verfassers, welche außer dem Tage der Wegnahme als die nähere Ortsbestimmung des Ueberfalls die Lage zwischen Leghorn (Livorno) und Landsend (Südwestspitze von England) angiebt.

kel'sche Projekte, über Wach's Entwicklungsgang, über die Nazarener und die Proselytenmacherei, wie über das schöne 1818 in der Villa Schultheiß dem Kronprinzen von Bayern veranstaltete Fest. Nicht selten machen gerade solche mehr gelegentlich ausgeführte Nebendinge das Buch weit über seinen unmittelbaren Zweck hinaus nützlich und anregend. Mehr als von alledem aber wurde Rauch durch das Projekt der Berliner Gypssammlung berührt, für welches der Künstler behufs einer vorläufigen Auswahlzusammenstellung Italien zu bereisen hatte. Von Bildhauerarbeiten dieser Zeit sind außer einigen Büsten hauptsächlich die von General Ostermann-Tolstoy längst bestellte Statue des Kaisers Alexander (jetzt in Odessa) und die Skizze zu dem Blücherdenkmal für Breslau hervorzuheben, nebst einigen Werken, durch die er seiner Liebe zum Idealen zu genügen suchte, wie die unbestellte, von ihm später dem ihn behandelnden Arzte Kohlrausch geschenkte und nachmals in königlichen Besitz gelangte Aeskulapstatue und ein Kandelaberpaar, welches auf Betrieb des französischen Majors v. Royer für das Denkmal der Vendéer Patrioten bestellt worden war. Das Letztere erregte in ihm den Wunsch, die Idee in mehr monumentalen Verhältnissen für ein Denkmal zu benutzen, welches etwa Berlin seinen rühmlich gefallenen Mitbürgern errichten sollte. Er erbot sich sogar, es mit Tieck zu den Herstellungskosten zu liefern; es ist jedoch bekannt, daß nicht sein Gedanke, sondern das gothische Eisendenkmal auf dem sog. Kreuzberge für diesen Zweck zur Verwirklichung gelangt ist.

Ich nannte Friedrich Tieck. Sein Name ist mit dem Rauch's seit dessen Erscheinen in Carrara unzertrennlich verbunden. Sie bildeten sich einander die nöthige Ergänzung und hatten auch von diesem Verhältnisse, von dieser Zusammengehörigkeit „wie Gneisenau und Blücher" das lebhafteste Gefühl. Man hat die Ansicht äußern hören, daß Rauch das größere Talent Tieck's gedrückt habe, wie er denn überhaupt gegen die plastisch schöpferische Mit- und Schülerwelt den Tyrannen gespielt habe. Die Korrespondenzen erweisen jedoch glücklicherweise diese Annahme wenigstens hinsichtlich Tieck's als Böswilligkeit. Es ist wahr, Rauch hat sich des Uebergewichts seiner Persönlichkeit bedient, auch gegen Tieck, dem es an Energie gebrach, ohne Drang von außen zu beschließen wie zu vollenden, aber er hat es gegen ihn wie gegen seine übrigen Zeitgenossen nie anders als im Dienste der Sache gebraucht und namentlich stets uneigennützig und edel an Tieck gehandelt. Durch allen Verkehr hindurch geht stets das beste Einvernehmen und das herzlichste Zutrauen, die größte Offenheit. In den allwöchentlichen Briefen Tieck's an Rauch von Carrara aus läßt Nichts bemerken, daß jener der Beeinflußung durch seinen höher gestellten Freund müde sei, im Gegentheile: beide streben unabläßig zusammen, und für beide ist es ein Hauptziel aller Wünsche, unter gemeinsamem Dache in Berlin an gemeinsamen Werken arbeiten zu können.

Aber dieses Dach, die angestrebte und lang versprochene Werkstätt ließ so lange auf sich warten, daß Rauch endlich vor Ungeduld schier verzweifelte. Das nagende Gefühl des Zeitverlustes, der Arbeitslosigkeit und der gleichwohl grundlosen Sorge wegen seiner finanziellen Verhältnisse warf ihn endlich sogar auf's Krankenlager. Erst nach eingetretener Genesung wird die Herstellung der Ateliers und Wohnungen im sog. Lagerhause in Angriff genommen und nun thätigst betrieben, und damit auch der Neubelebung des bedrückten Künstlergeistes der beste Vorschub geleitet. Aber keinen Schritt sollte er in der Gewinnung einer Heimat der Plastik in Berlin ohne Kampf machen können, es bedurfte der förmlichen Vertreibungs-Exekution, um die bisher in jenen Räumen Wohnenden, die sogar Unterstützung bei den Prinzessinen gefunden, zu verdrängen. Im März 1819

waren Werkstätten, Arbeiterwohnungen wie die Behausungen der Künstler fertig, auch Tieck's Zimmer, Betten u. s. w. in Ordnung, als endlich im April der Freund angezogen kam, begleitet von den besten seiner bisherigen Arbeiter in Carrara.

Soweit der erste Band des inhaltreichen, gründlichen, fesselnden Werkes. Er schließt mit der Begründung des räumlichen Mittelpunktes der bald glänzend erstehenden Berliner Bildhauer-Schule, mit Erreichung eines Zieles, welches jenes ungemein fruchtbare monumentale Schaffen erst möglich machte, wodurch in den nächsten Jahrzehnten Berlin zu dem Vororte deutscher Plastik werden sollte. Wir werden seinerzeit auf diesen zweiten Abschnitt der Rauch'schen Thätigkeit zurückkommen, sobald der zweite Theil der Egger'schen Biographie die Presse verlassen haben wird. Möge die redactionelle Ueberarbeitung der weniger druckreif hinterlassenen zweiten Hälfte das Erscheinen derselben nicht zu lange hinausschieben.

Franz Reber.



Krug von Sältzer in Eisenach.

Streifzüge im Elsaß.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

VII.

Alspach. — Kientzheim. — Sigolsheim. — Reichenweiher. — Hunawihr. — Rappoltsweiler. — Die drei Burgen. — Die hohe Königsburg. — Schlettstadt.

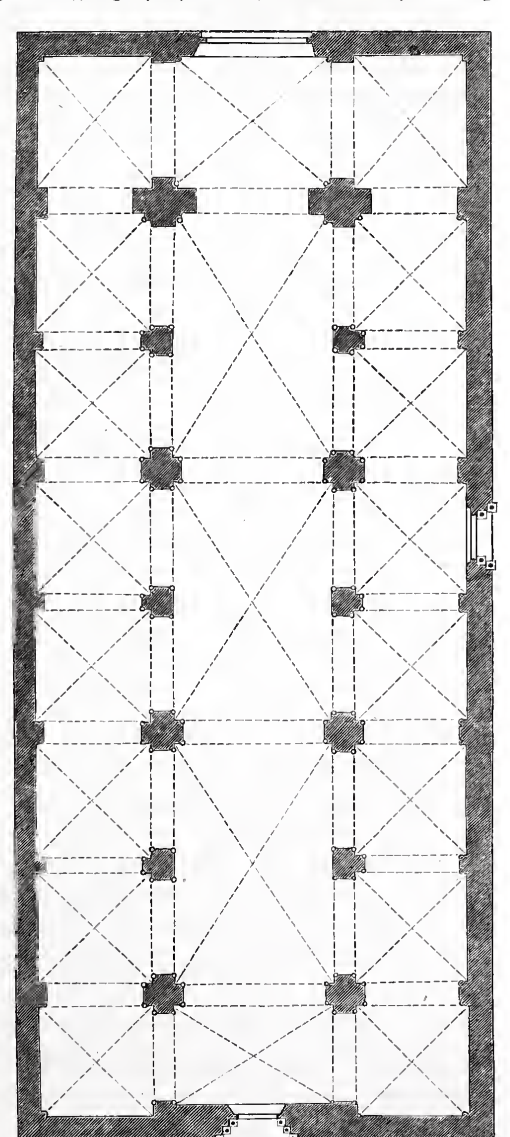
Etwas aufwärts im Thale der Weiß, kaum eine halbe Stunde von Kaysersberg, findet man die Ruinen des Klosters Alspach, jetzt auf dem Grunde eines hübschen Landgutes mit Park und großem Wirthschaftshofe gelegen[1]. Das im 11. Jahrhundert gegründete Benediktinerkloster, seit 1282 von Clarissinnen bewohnt, wurde während der Revolution unterdrückt. Von der Kirche, einem schönen romanischen Bau, sind nur noch das Mittelschiff, das südliche Seitenschiff und der südliche Kreuzarm vorhanden, jetzt als Scheune dienend, während der gothische Chor ganz beseitigt ist. Die Formen deuten auf das Ende des 11. Jahrhunderts, der Bau war eine Pfeilerbasilika bei wechselnden Haupt- und Nebenpfeilern, sämmtlich mit Ecksäulen, jener vorzugsweise in Sachsen beliebten, höchst lebendigen Gliederung; die Hauptpfeiler nach dem Mittelschiff mit einem oberhalb des Bodens ausgekragten Dienste, dessen Würfelkapitäl in dem mit Blattwerk gezierten Kämpfer des Pfeilers endigt. Diese Gliederung scheint auf ein ursprünglich gewölbtes Mittelschiff zu deuten; im Seitenschiff sind die rippenlosen, kuppelartig überhöhten, durch Gurtbögen getrennten Kreuzgewölbe noch erhalten. Manche Details sind auffallend; so haben die Säulen in den ausgehöhlten Kanten zwar Eckblätter, aber nicht an der Basis, sondern am Beginn des Schaftes, und an der Façade ist phantastisches Bildwerk an dem Billet-Friese wie an den Säulenkapitälen des Portals zu sehen.

Von hier aus suchte ich einige der schönsten Vogesen-Partien, den weißen und den schwarzen See, auf und machte den Weg über den Kamm des Gebirges bis zur Schlucht. Kunsthistorisch Lohnendes ist hier aber nicht mehr zu finden, von der berühmten Abtei Pairis, westlich von Urbis, sind keine nennenswerthen älteren Ueberreste mehr da. Ein Abstecher nach Freland, wo ältere Kunstwerke aus Alspach sein sollten, erwies sich als überflüssig; die Bilder sind aus dem 17. Jahrhundert, und die Reste eines barocken Hochaltars aus eben dieser Zeit, jetzt auf dem Speicher der Kirche, haben nur durch die flotte Arbeit Werth.

Man muß wieder nach dem Rheinthale zurück, um Spuren der kunstreichen Vergangenheit zu finden. Kientzheim, eine halbe Stunde westlich von Kaysersberg, enthält

1) Für diese Ortschaften vgl. Straub, Statistique monumentale des cantons de Kaysersberg et de Ribeauvillé. Strasbourg, 1860.

noch einen alterthümlichen Rest in der Wallfahrtskapelle der heiligen Regula, einer schlichten romanischen Halle im Unterbau des Thurmes, die sich gegen die ganz modernisirte Kirche öffnet, und neben dem östlichen Thor des Städtchens baut sich das einfache Renaissance-Schloß malerisch auf. In einer Viertelstunde erreicht man Sigolsheim, mit einer spätromanischen Kirche, die trotz mäßiger Dimensionen zu den interessantesten im Elsaß gehört. Da sich der Thurm — jetzt ein spätgothischer — so wie in Kaysersberg über der Vierung erhebt, zeigt die Façade die einfache Form der Basilika. An das Mittelschiff, welches giebelförmig endigt, lehnen sich die Pultdächer der Seitenschiffe an. Das Portal zeigt drei Paare schlanker, ganz freistehender Säulen, an diesen hohe Basen mit Eckzehen und phantastische Kapitäle, die aus Thieren, namentlich Vögeln, und Masken mit Blattwerk zusammengesetzt sind, und es enthält bemerkenswerthe Skulpturen, am Thürsturz fünf Medaillons mit dem Gotteslamm und den evangelistischen Zeichen, im Tympanon den thronenden Christus; mit seiner Rechten übergiebt er die Schlüssel dem Petrus, dem zur Seite ein Ritter kniet, mit der Linken legt er ein Buch in die Hand eines Heiligen, neben dem ein knieender Mann mit einem Fasse. Diese Bildwerke, starr und typisch im Ausdruck, mit eng gefalteten Gewändern, sind ebenso wie diejenigen am Kirchenportal zu Kaysersberg, auffallend roh, während die architektonische Anordnung von glücklichem Kompositionstalent zeugt und die Friese mit Rundbögen, Zickzack- und Billet-Verzierungen oder Blattwerk, welche in der Kapitälhöhe der Portalsäulen das Mittelschiff gliedern und die Pultdächer der Seitenschiffe einrahmen, durch gute Zeichnung und gediegene Arbeit überraschen.



Grundriß der Kirche zu Sigolsheim.

Das Innere bildet eine gewölbte dreischiffige Basilika mit einem schmalen einfachen Joche zunächst dem Eingang und drei länglich-rechteckigen Doppeljochen im Mittelschiffe, das etwa nur das Anderthalbfache der Seitenschiffbreite mißt. Die Thurmhalle bildet die Vierung, die rechteckigen Kreuzarme treten nicht über die Seitenschiffmauern heraus. Jenseits der Vierung beginnt ein moderner Anbau, der seltsamer Weise aus einem zweiten Querhause im romanischen Stil und aus einer viel zu breiten Apsis besteht. Die Pfeilerbildung bleibt dem in dem benachbarten Alspach ausgebildeten System der eingelassenen

Eckſäulen treu. Die Nebenpfeiler haben deren ſechs, vier am quadraten Kern, zwei an den Vorlagen gegen die Seitenſchiffe, die kreuzförmigen, breiteren Hauptpfeiler haben noch zwei mehr, an den Vorlagen gegen das Mittelſchiff. Aber in formaler Hinſicht bleibt die viel ſpätere Sigolsheimer Kirche gegen ihr Vorbild weit zurück, die Eckſäulen verlaufen ganz ohne Kapitäle, die Kämpfer der Pfeiler ſind ſchmucklos, nur aus Wulſt, Schmiege und ſchmalem Abakus gebildet. Dagegen iſt das Arkadengeſims mit einem Schachbrett-Muſter geziert. Noch iſt der Rundbogen die herrſchende Form in Arkaden, Fenſtern und Gewölben; nur da, wo es die Bögen bei ungleicher Spannweite zu gleicher Höhe emporzuführen galt, tritt gelegentlich der Spitzbogen auf, ſo in dem ſehr ſchmalen erſten Arkadenpaare, welches durch das Einſpringen des Weſtportals eingeſchränkt iſt, ebenſo in den Quergurten der Wölbung und in den Vierungsbögen, während die Längengurte des Schiffes und die Schildbögen rundbogig, die Diagonalrippen elliptiſch ſind. Letztere, im Mittelſchiff als einfache Rundſtäbe ausgebildet, haben in den Seitenſchiffen noch eckige Form. Die Kappen der Kreuzgewölbe ſtechen, das heißt ſie ſind gegen die Mitte jedes Joches anſteigend gebildet. Oben in dem Schildbogen befindet ſich ſtets nur e i n ſchmales Oberlicht, die Unterfenſter ſind ganz erneuert.

Dieſer Bau iſt offenbar in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zu ſetzen, und den Stil, in welchem er gehalten iſt, kann man noch kaum als Uebergangsſtil bezeichnen, trotz der gelegentlichen Anwendung des Spitzbogens, der, wie wir gleich bei Betrachtung von St. Fides in Schlettſtadt ſehen werden, im Elſaß, bei der Berührung mit Burgund, mitunter ſchon auffallend früh erſcheint.

Ein freundlicher Fußweg zwiſchen Weinbergen führt von Kientzheim aus nördlich nach R e i ch e n w e i h e r, einem Städtchen, welches an maleriſchem Reiz ſeines Gleichen ſucht. Es iſt noch mit ſeinen alten Befeſtigungen, mit tiefem Graben, Mauern und Thürmen verſehen. Das Oberthor, an der Weſtſeite, beſteht aus einem doppelten Durchgang, von denen der erſte noch ſein altes Fallgitter hat, der zweite von einem hohen Thurm überbaut iſt. Die Kirchen ſind modern, denn, bis auf geringe in ein Wohnhaus eingebaute Reſte der einen, ſind die drei alten Kirchen auf demſelben Kirchhof verſchwunden, auf welche der bekannte Vers anſpielt:

„Drei Schlöſſer auf einem Berg,
Drei Kirchen auf einem Kirchhof,
Drei Städte in einem Thal,
Drei Ofen in einem Saal,
Iſt das ganz Elſaß überall.“

Aber die maleriſchen engen Straßen mit bewegtem Terrain enthalten manche intereſſante Ueberbleibſel früherer bürgerlicher Baukunſt, Fachwerkhäuſer mit vorgekragten oberen Stockwerken, maleriſche Gehöfte mit Thürmen und großen Thorwegen. Die Gothik erhält ſich hier lange, ein ſchlichtes Haus in einer Seitengaſſe mit gothiſch profilirten Fenſtern und einer im Eſelsrücken geſchloſſenen Thüre trägt an dieſer die Jahrzahl 1577. Dann tritt aber bald die Renaiſſance auf. Ein Eckhaus in der Hauptſtraße mit der Jahrzahl 1606 enthält eine ſtattliche Hausthüre mit verjüngten römiſch-doriſchen Pilaſtern, ſteinernen Ornamenten im Charakter aufgehefteter Eiſenbeſchläge und unterbrochenem Giebel; der Erker, der übereck heraustritt, iſt mit Eierſtäbmotiven und mit Masken, welche deutliche Farbenſpuren zeigen, in den Geſimſen verziert und endigt in einem ſteilen Helm. Ganz übereinſtimmend iſt ein Giebelhaus in einer Nebenſtraße mit einem Erker in der Mitte, der wieder Eierſtab-Verzierungen am Beginn, Masken in den Geſimſen

und über seinem zweiten Stockwerk einen Flachgiebel zeigt. Zwei Schilde unterhalb des Erkers zeigen die Initialen P M und V G nebst der Jahrzahl 1610.

Dann geht es zwischen Rebenhügeln weiter. Der nächste Ort Hunawihr ist durch seine Kirche merkwürdig, nicht wegen ihrer architektonischen Schönheit, denn es ist ein ganz einfacher zweischiffiger Raum aus dem 15. Jahrhundert, mit kurzen, achteckigen Pfeilern in der Mitte und einem gewölbten Chor, neben welchem der Thurm emporsteigt, wohl aber wegen der Befestigung dieses Gotteshauses. Es liegt isolirt auf einer Anhöhe südlich vom Dorfe und ist von hohen Mauern mit sechs dreiviertelkreisförmig heraustretenden Bastionen umgeben. Vom Thore aus erblickt man die drei malerischen Burgen, die sich über dem benachbarten Rappoltsweiler erheben.

Diese Stadt ist weit von der Bahnlinie entfernt gelegen, hart am Abhang der Berge, am Fuße des Tänchel, eines der höchsten Gipfel in dieser Gegend, und eingeschlossen von Weinbergen, auf denen ein edles, feuriges Getränk wächst. Wenn man von der Station her auf die Stadt zuschreitet, so wird man zunächst durch eine schöne Promenade überrascht, die selbst einer größeren Residenz Ehre machen würde. Es ist der alte Herrengarten, schon im Jahre 1617 von den Herren von Rappoltstein, die hier ihren Sitz hatten, in dem architektonisch-strengen Gartenstil der Renaissance angelegt und in Merian's Topographie abgebildet. Die engen, gewundenen Gassen, die sich lang hinziehen, der vielfach alterthümliche Charakter wirken anziehend; fortwährend, bis spät in den Abend, herrscht in dem industriellen Ort ein höchst munteres Treiben. Auf dem Marktplatz erhebt sich ein hübscher Brunnen in gemischt gothischen und Renaissance-Formen, von 1536. Das Spital, ein kleiner und ganz erneuerter Bau, enthält noch ein bemaltes Bildwerk von der früheren Anlage; ein Bettler und ein Krüppel halten eine Inschrift-Tafel mit folgenden Worten: „Zu ehren got den almechtigen vnd ieglicher übung cristlicher lieb ist bewegt worden ein ersame burgerschafft allhie zu bowen vnd stifften disses der armen lütt huß welches zu ewigen zütten vnverhindert erhallten sol werden anno 1542.“ Mitten aus der Straße ragt an einer Stelle der hohe alte Metzgerthurm empor, einst der Schutz eines der Thore, welche sich zwischen den einzelnen Ortschaften öffneten, aus denen Rappoltsweiler zur Stadt zusammenschmolz. Gegen Ende der Stadt erhebt sich auch ein modernes Bildwerk auf einem großen Platze, die Alsatia von Friedrich, der seine Vaterstadt mit dieser recht gut aufgefaßten Brunnenfigur beschenkt hat. Die Pfarrkirche und die Augustinerkirche sind gothische Gebäude ohne sonderliche Bedeutung.

Ein lohnender Theil der Wanderung sind die drei Burgen. Die größte und schönste ist die südliche, anfangs „die große Burg Rappoltstein“, später Burg St. Ulrich genannt, im Wesentlichen aus der Epoche des romanischen Uebergangsstiles, Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, herrührend, gegen Mitte des 15. Jahrhunderts umgebaut, im dreißigjährigen Kriege zerstört. (S. d. Abb.) In imponirender Masse, freilich arg verwüstet, baut sie sich auf, ein hochgelegener quadrater Thurm in Rustica-Architektur überragt das Ganze, und nach vorn tritt der große Rittersaal heraus mit gekuppelten romanischen Fenstern, umrahmt von hohen Blenden, freilich jetzt der Mittelsäulen beraubt. Von hier aus sieht man das mittelste der Schlösser, den Girsberg, liegen, ein wildes, ganz verödetes Gemäuer auf steiler, heut völlig unzugänglicher Felsenklippe. Die höchstgelegene Burg ist die nördliche, Hohenrappoltstein, deren Reste wesentlich dem 14. Jahrhundert angehören und es an architektonischer Bedeutung mit St. Ulrich nicht aufnehmen. Von hier aus eröffnet sich ein herrlicher Blick in die Ebene. In der engen Waldschlucht hinter den

Burgen liegen die Trümmer der alten, aber Ende des 15. Jahrhunderts völlig umgebauten Wallfahrtskapelle Dusenbach, einst der Schauplatz des Pfeifertags, der alljährlichen lustigen Zusammenkunft der Spielleute von Oberelsaß. Von Hohenrappoltstein zieht sich ein bequemer Weg am Tändchel hin und im Bogen über Thannenkirch nach der Hohenkönigsburg, einem der schönsten Aussichtspunkte und eine der herrlichsten Burg-Ruinen im deutschen Reiche. Die Hauptpartien derselben sind nicht sehr frühen Ursprungs und gehören erst dem 15. Jahrhundert an, zeichnen sich aber durch den ernsten konstruktiven Geist aus, der in ihnen waltet; das System des Aufbaues im Hauptflügel der Burg besteht in einem Gerüst starker, nach innen verlegter Strebepfeiler und möglichst weit nach außen gerückter Wände, und auch die Façade ist nur der schlichte, schmucklose Ausdruck dieser Konstruktion.[1])

Der malerische Charakter von Schlettstadt, der edlen, alten, deutschen Reichsstadt, hat durch Vauban's Befestigung ein Kleid erhalten, das ihm nicht wohl ansteht, mag sich auch das Vogesen-Panorama von den Wällen in seltener Schönheit darstellen, in höchst ausdrucksvollen Linien, besonders überraschend die Hohekönigsburg, die, von Süden her ein breiter Rücken anzuschauen, sich hier in steiler, spitzer Pyramidenform erhebt. In den Straßen aber erfreut uns manche interessante Schöpfung der Vorzeit. Den Eingang der Rittergasse öffnet ein alter Thorthurm mit umlaufender Maßwerkgalerie; hie und da treffen wir schöne Bürgerhäuser im Renaissance-Charakter an. Zuerst ein Wort von diesen, denn da giebt es Neues zu berichten. In der Geschichte der Renaissance im Elsaß verdient das Haus in der Straßburger Straße Nr. 18 eine Stelle, das sich der Stadtbaumeister Stephan Ziegler durch Umbau eines schon bestehenden Gebäudes geschaffen hat. Der Theil, den er errichtet, bildet eine schmale Giebelfront; eine Freitreppe von sechs Stufen führt zur breiten, einfachen Thür. Daneben, an der Ecke, springt ein großer Erker vor, der bis zum Boden herabgeht und eine Höhe von zwei Stockwerken hat, vor dem obersten Geschoß aber einen offenen Altan bildet. An dem Erker, über der Kellerthür ist eine Votivtafel mit folgender Inschrift eingefügt:

STEPH. ZIEGLER A SENHEIM ARCHITECTVS
ET PVB. STRVCTOR HVIVS CIVIT. SELAT. AC
ANNA ROMERIN CONIVGES. AEDIFICIVM
HOC SVVM. IN MELIOREM FACIEM RESTIT
EBANT AN. M. D. XLV.

Der Stadtbaumeister muß die Renaissance an der Quelle studirt haben, überall sieht man die Einwirkungen des oberitalienischen Stils vom Ende des 15. Jahrhunderts, mit sauberer Behandlung, mäßigen Profilen, feiner Flächendekoration. Den Erker gliedern Pilaster mit verkröpftem Gesimse, die mittelalterlichen Reminiscenzen, die sonst in diesen Gegenden lange nachwirken, sind verschwunden bis auf die Wasserspeier, die unter dem Gesims der oberen Pilaster übereck herausspringen; aber selbst die Balustrade, welche den Erker krönt, besteht nicht mehr aus Maßwerk, sondern aus einer durchbrochenen Galerie von Füllhörnern und Blattwerk-Voluten im Stil der Kupferstiche deutscher Kleinmeister. Oben öffnet sich nach dem Altan ein zierliches Thürchen mit Muschelverzierung des oberen Bogenfeldes. Den Hauptschmuck aber bilden runde Scheiben in der Mitte jedes sonst

1) Vgl. Viollet-le-Duc, Dict. rais. de l'architecture française, Bd. IV, S. 233 ff., mit Abbild.

durch Blattwerkfüllung gezierten Pilasters, welche die Köpfe berühmter Architekten und Mathematiker des Alterthums enthielten. Durch vandalische Zerstörung sind diese Bildwerke selbst alle unkenntlich geworden, nur einige der Namen, z. B. Archimedes, lassen sich noch entziffern, und am obersten Gesims steht die Inschrift „ARCHITECTIS VETERIBVS DICATVM“. Welches lebendige Zeugniß der jugendlich-frischen Begeisterung für das Alterthum, daß der Stadtbaumeister der deutschen Reichsstadt sein Wohnhaus den antiken Meistern weiht!

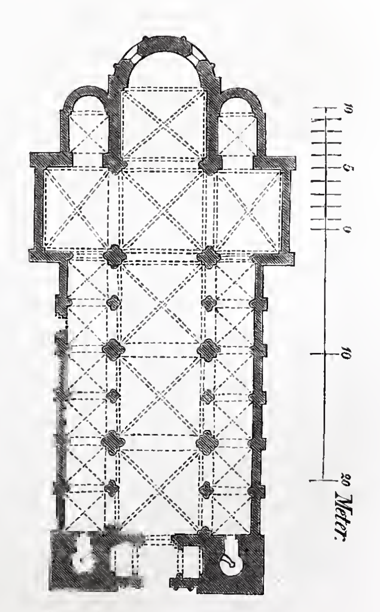
Das breite Hausthor in dem anstoßenden, wenig älteren Theil des Gebäudes, der sich an das Giebelhaus lehnt, ist schlicht, aber schon etwas zopfig. Am Scheitel des Bogens ein Wappenschild, das diesen unterbricht und sich jederseits volutenförmig aufrollen läßt, mit dem Steinmetzzeichen . In den Hausflur mündet ein Treppenthurm, dessen Thüre mit flachbogiger Muschelverzierung gekrönt ist. Ueber ihr eine Inschrift, welche die Bauzeit angiebt:

„Do man zalt nach der geburt Cristi
Vnsers Heilands MCCCCCXXX vnd
viii ior wardt diser bav volendt.“

Außerdem mag noch ein hohes Giebelhaus mit Erker erwähnt werden, das nicht weit vom Dom liegt und zu den Gebäuden der jetzigen protestantischen Kirche gehört. An der Thüre mit geschwellten römisch-dorischen Pilastern steht die Inschrift:

EIN ALTER BVO WER ICH VIL IAR HANS BILLE
BVGET. MICH VERWOHR DAMIT. ICH WERTE
BEKAND SO WER ICH ZVM KEINENGIESEN GENANT.
ANNO 1615

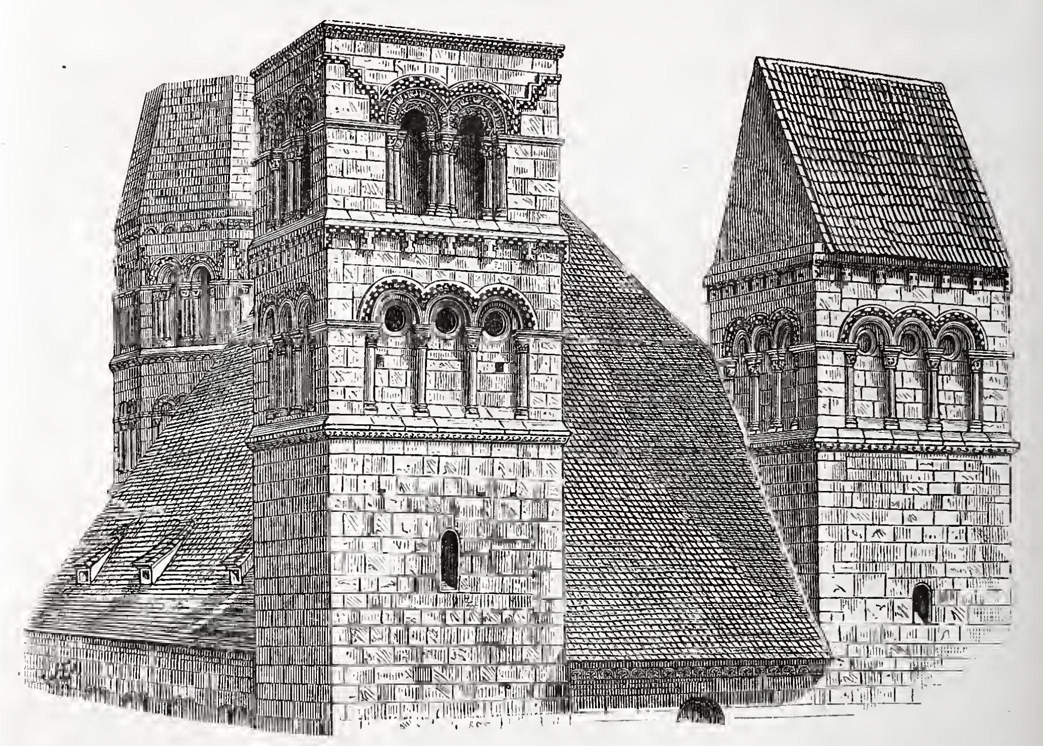
Schlettstadt besitzt zwei bedeutende Kirchen: S. Fides und den Dom S. Georg. Die erste, im Jahre 1094 gegründet, gehört wesentlich der Mitte des zwölften Jahrhunderts an, hat dabei aber etwas Primitives und Schweres in den Formen und zeigt eine auffallend frühe Anwendung des Spitzbogens. Wie in Mauresmünster liegt auch hier an der Westfaçade eine Vorhalle zwischen beiden Thürmen, sie öffnet sich aber nicht in drei Bögen, sondern nur in einem breiten Eingang, der jederseits ein Paar kleine Fenster neben sich hat. Innen besteht die Vorhalle aus einem mittleren quadraten Kreuzgewölbe, das zwei schmale Tonnengewölbe einschließen, sie ist an den Wänden durch Pilaster und westlich durch Halbsäulen gegliedert; ein Schachbrettgesims, das zugleich die Kapitäle bildet, läuft durch. Diese Theilung des Raumes kommt an der Front zur Geltung. Drei Blenden auf vier schlanken Halbsäulen,



Grundriß von S. Fides in Schlettstadt.

die beiden zu den Seiten spitzbogig, die mittlere breiter und rundbogig, gliedern zwischen den Thürmen die Wand. Darüber steigen sieben Halbsäulen von dem Ursprung dieser Blendbögen wie von ihren Scheiteln bis zum reichen Gesims des oberen Stockwerkes

auf, das nur ein kleines Fenster enthält und horizontal schließt. Von den beiden Westthürmen ist der südliche bis zum dritten Stockwerk aufgeführt, der nördliche hat noch ein Geschoß mehr, aber eine geschmacklose moderne Krönung, welche auf unserer Abbildung fortgelassen ist. Um so mächtiger wirkt der große achteckige Vierungsthurm, der in zwei Stockwerken, das untere mit einer Blendarkatur in Gruppen von drei Bögen, das obere mit großen gekuppelten Fenstern, vom Dach in die Höhe wächst und in einem schweren Steinhelm mit leiser converer Ausbiegung schließt.[1]) Hie und da sind phantastische Reliefs eingemauert, unten am Nordthurm zum Beispiel ein Hund, der einen Hasen verfolgt; einzelne Thiergestalten, darunter einen Esel, bemerkt man unter dem Friese des Langchors. Auch die Chorapsis ist derb



Thürme von S. Fides in Schlettstadt.

in ihrer Gliederung. Halbsäulen zwischen den Fenstern und über ihren Scheiteln tragen den breiten Rundbogenfries, der abwechselnd auf ihnen und auf figurirten Kragsteinen ruht.

Aus der Vorhalle führt ein reiches Portal nach innen, dessen drei Säulenpaare mit geflügelten Menschenfiguren und phantastischen Ungeheuern verziert sind, während kauernde Gestalten sich unter den Kragsteinen des Thürsturzes befinden und die Ueberwölbung des Portals Rundstäbe mit spiralförmiger Canellirung oder mit Blattwerk-Umflechtung zeigt. Das Innere besteht aus einer kreuzförmigen Basilika mit drei quadraten Doppeljochen im Langhause, spitzbogigen Arkaden und rundbogigen Gewölben, diese in den Seitenschiffen ohne Rippen, bei einem regelmäßigen Wechsel von Haupt- und Nebenpfeilern. Erstere bilden ein Quadrat mit vorgelegten Halbsäulen, auf denen Arkaden und Gewölbe ruhen; letztere bestehen nur aus einer Gruppe von vier Halbsäulen, von denen die mittlere zwischen den Kapitälen der andern weiter in die Höhe steigt bis zur Balustrade der

1) Abgebildet bei Viollet-le-Duc, Dict. rais. de l'architecture française, Bd. IV, p. 319.



Burg St. Ulrich.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VIII. Jahrg.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



Emporen. Diese sind nicht ursprünglich, sondern erst Anfang des 16. Jahrhunderts aufgesetzt, in einer Mischung von Gothik und Renaissance mit Fensterpaaren, die in Eselsrücken geschlossen sind. Die Verhältnisse der Kirche sind nicht bedeutend, die Formen schwerfällig, die Basen der Halbsäulen haben Eckblätter, die Kapitäle sind zum Theil schlicht-würfelförmig, zum Theil nähern sie sich der korinthischen Form, mit einfacher Andeutung des Blattwerks. Die Anfänge der Rippen im Mittelschiff und Querhause, die einfache Rundstab-Form haben, bestehen in kleinen gebogenen Säulen mit Kapitälen. — Die Fides-Kirche ist ein Bauwerk, in welchem der deutsche romanische Stil durch Einflüsse von Burgund her manche Modifikationen erfahren hat, wie dies namentlich die frühe Anwendung des Spitzbogens und die Anlage der Emporen zeigt.

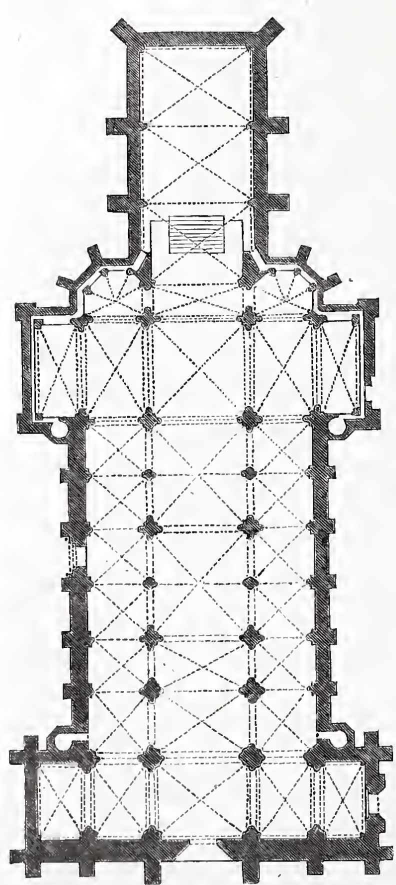
Prägt sich in dieser Schöpfung noch ein düsterer mönchischer Geist aus, welcher damals auch politisch die Herrschaft in Schlettstadt hatte, so verkündet der Dom S. Georg das stolze und fröhliche Aufleben des Bürgerthums, das für Schlettstadt mit der Regierung Kaiser Friedrich's II. begann.

Drei verschiedene Perioden der mittelalterlichen Kunst haben nacheinander zu dem Werke, wie wir es jetzt sehen, beigetragen. Die Seitenschiffe und das Querhaus zeigen noch die Formen des romanischen Uebergangsstiles vom Beginn des 13. Jahrhunderts. Die Seitenschiff-Gewölbe sind spitzbogig, die Fenster aber noch im Rundbogen geschlossen; die Wand wird durch Pilaster mit Halbsäulen gegliedert, deren Kapitäle knospenförmig mit romanisch profilirten Kämpfern gebildet sind und deren Sockel Eckblätter zeigen. Im südlichen Seitenschiff öffnet sich ein breites Portal im Uebergangsstil mit drei Paaren schlanker Ringsäulen und mit einfacher Rundstab- und Hohlkehlengliederung in der Ueberwölbung. Auch der achteckige Vierungsthurm mit Giebeln gehört noch dieser Epoche an, während eine kleine Thüre in der Südwand des östlichen Querhauses, aber nicht in der Mitte desselben, bereits gothische Formen zeigt.

Der Bau, welcher in der geschilderten Weise begonnen worden war, wurde nun um die Mitte des 13. Jahrhunderts fortgesetzt durch einen Meister, welcher sich ganz in die französische Gothik eingelebt hatte. Er baute das Mittelschiff des Langhauses, das, vom Querhause aus weitergeführt, zunächst zwei große quadrate Doppeljoche enthält, die durch eine Mittelrippe in sechstheilige Gewölbefelder verwandelt sind; also im engen Anschluß an die früheste französische Gothik. Die Hauptpfeiler sind Bündel von vier alten (größeren) und vier jungen (kleineren) Diensten, die durch Hohlkehlen verbunden werden und von denen drei ungetheilt zur Wölbung aufsteigen. Den Mittelrippen entsprechen Nebenpfeiler, gebildet aus vier Diensten, die tiefe, von kleinen Rundstäben eingefaßte Hohlkehlen zwischen sich haben und von denen einer emporsteigt. Ueber den hohen Arkaden ist zwar kein Triforium angebracht, wohl aber eine Reminiscenz daran, nämlich je eine kleine gerade geschlossene Oeffnung, die zum Dachstuhl führt, und eine einfache, glückliche Belebung der Wandfläche bildet. Die Oberlichter sind zweitheilig, mit abgeschrägten Pfosten ohne Pfostensäulchen, also den ältesten Fenstern im Langhause des Freiburger Münsters ähnlich. Das Strebesystem am Aeußeren ist an diesen Partien noch sehr schlicht; die Strebepfeiler der Seitenschiffe sind mit Fialen gekrönt; von ihnen steigen ganz niedrig gelegte Strebebögen, zum Theil auch bloße Strebewände, zu den oberen Widerlagern auf, die, mit Kragsteinen zwischen sich, einfach unter dem Dachgesims verlaufen.

Dies primitive System der Gewölbegliederung wurde noch während des Langhausbaues aufgegeben. An die zwei quadraten sechstheiligen Joche schließen sich westwärts

noch zwei rechteckige an. Die Verhältnisse sind schlank und glücklich, die Einzelformen streng, aber schön, das Blattwerk ist nur selten noch knospenförmig, meist frühgothisch-realistisch, von sehr lebendiger Behandlung. Am westlichsten Bündelpfeiler auf der Nordseite kommt sogar Figürliches vor: eine kauernde Gestalt und ein kolossales Fratzengesicht, das mit den wohlbekannten Zügen des Kladderadatsch unverkennbare Aehnlichkeit hat.



Grundriß von St. Georg in Schlettstadt.

Elsässische Forscher haben das Langhaus von St. Georg dem Meister Humbrecht, welchen wir zu Colmar kennen lernten, zuschreiben wollen, aber ohne genügenden Anhalt[1]). Die Aehnlichkeit ist nur eine sehr allgemeine, die Grundzüge der Anlage sind noch strenger und alterthümlicher, die Formen dagegen viel edler und reiner.

Dieser Theil des Bauwerks wurde dann nach beiden Seiten hin auf höchst eigenthümliche und großartige Weise fortgeführt. Westlich ist dem Langhause ein zweites Querschiff vorgelegt, bestehend aus einem mittleren quadraten Joch, das den Unterbau des Thurmes bildet, und je zwei rechteckigen Jochen auf beiden Seiten. Die Pfeilerbildung zeigt hier etwas spätere Formen, die ungeschickt eingebaute Orgelbühne stört die Wirkung, die immerhin noch eine glänzende und feierliche ist. Schlanke zweitheilige Fenster beleben die ganze Höhe der Westwand, zwischen ihnen liegt ein Portal von mäßiger Größe im Unterbau des Thurmes, der in zwei hohen Geschossen über das Dach emporsteigt, das oberste an den Ecken abgeschrägt, um einen achteckigen Helm aufzunehmen, der aber nicht zu Stande gekommen und daher nur mit einer achtseitigen Balustrade und einer kurzen, geschweiften spätgothischen Spitze gekrönt ist. Dieser Thurm ist wahrscheinlich das Werk des Hans Obrecht, der bis 1400 Werkmeister war und 1407 starb.[2])

Eine eigentliche Façaden-Architektur hat diese Westseite nicht, auch das Portal ist nicht wesentlich betont, weil sich das Bauwerk hier gegen eine enge Gasse wendet. Diese Situation hatte den Grund zu der ganzen Querhausanlage abgegeben, in der sich das prächtige Hauptportal gegen Süden, an der eigentlichen Schauseite der Kirche, öffnet. Es ist schlank und reich, aber die Skulpturen sind meist neu. Darüber erhebt sich ein neuntheiliges Fenster mit großer Rose im oberen Bogenfelde und mit sehr schönem Maßwerk, das, wie dieser ganze Theil, den eleganten Stil des 14. Jahrhunderts zeigt.

Kurz vor dem Jahre 1415, aus welchem ein Ablaßbrief vorhanden ist, war durch Meister Erhard Kindelin der Chor begonnen worden[3]), der in seiner ganzen Anlage demselben Streben nach edler Erweiterung des Raumes und großartiger perspektivischer

1) Vgl. Gérard, a. a. O., I. S. 139. — Dorlan, Etudes sur l'église paroissiale de Schlestadt, 1860.
2) Vgl. Gérard, II, S. 33.
3) Gérard, II, S. 61.

Wirkung zu danken ist. Er ist gerade geschlossen und besteht aus einem schmalen und drei breiten rechteckigen Jochen. Zu den beiden letzten, unter welchen eine Krypta liegt, führt eine stattliche Treppe empor; an dem Ursprung des Chores, mit ihm durch Bögen verbunden, treten beiderseits frühgothische polygone Kapellen aus dem Querhause heraus. Das große abschließende Fenster ist sechstheilig, die anderen drei- und viertheilig, im Maßwerk weich und elegant, aber ohne ausschweifende Formen, zum Theil wieder mit Rundbogen-Motiven. Auch außen wirkt der Chor recht glücklich. Die Krönung der Wand wird durch eine umlaufende spätere Balustrade gebildet, welche an den Ecken erkerartig vortritt und über der sich Fialen auf den Strebepfeilern erheben. So zeigt das ganze Bauwerk die glücklichste Gruppirung der Massen, während das schöne Material, der rothe Sandstein, den Eindruck erhöht.

Der Dom von Schlettstadt ist wohl die bedeutendste Schöpfung der Gothik, welche das Elsaß neben dem Straßburger Münster besitzt. Während uns das Langhaus durch den glücklichen Anschluß an den französischen Stil bei außerordentlicher Reinheit der Formen befriedigt, herrscht im Westbau und Chor die Eleganz der spätern deutschen Gothik, aber verbunden mit einem großartigen Raumgefühl, einem glänzenden Talent für malerische Wirkung, das Baumeistern von höchst origineller Begabung angehört.



Visitenkartenschale nach Entwurf von J. Storck ausgeführt von A. Klein in Wien.

Wiener Weltausstellung.

Das Kunstgewerbe.

(Fortsetzung.)

3. Die orientalische Wohnung.

Der Orient! — Wenn wir nur an ihn denken, so erheben sich in unserer Seele farbenprächtige Bilder und die „wunderbare Märchenwelt steigt herauf in ihrer Pracht." Wer die Türkei und ihre weiten Neben- und Hinterländer aber heute sieht, wird schwerlich ohne ein gut Stück Täuschung zurückkehren, und wer sich betrachtet, was uns der Orient und seine Freunde auf der Weltausstellung aufgebaut haben, der wird das kaum mit den Bildern seiner Phantasie im Einklang bringen.



Fayence-Teller mit Emailbemalung, von L. Parvillée in Paris.

Es ist auch im Orient ein großer Abstand zwischen dem Einst und Jetzt: auch er ist in seiner Kunst gesunken und gefallen. Ja, die alte orientalische Kunst, sie ist allerdings wie ein Wunder der Wüste entstiegen, wie ein Gebilde aus dem Nichts, schnell, eigenthümlich, in Farben und Sonnenlicht getaucht. Bis die arabische Kunst ihren Geschichtsschreiber gefunden hat, bleibt ihre Entstehung und Geschichte noch immer etwas Räthselhaftes. Was brachten denn diese Wüstensöhne an Kunst mit sich, als sie ihre steinige und sandige Heimat verließen? Was konnten die Beduinen davon haben als ein bischen Schmuck der Waffen und ein paar bunte Streifen an Burnus und Zeltdecken? Da stehen sie noch heute in der türkischen Abtheilung auf der Ausstellung, wie sie damals waren vor mehr denn zwölfhundert Jahren am Tage der Hegira. Der Druse vom Libanon, der Araber von Bagdad sind ihr leibhaftiges Ebenbild, prächtige Erscheinungen ohne Frage, sehr malerisch, aber sicherlich keine Künstler.

Freilich fanden die Araber, als sie auszogen aus ihrer Wüste und sich eine Welt,

eine reiche Welt eroberten, überall die Kunst vor, zwar eine Kunst im Verfall, aber doch eine Menge Kunstarbeiter, die ohne Frage ihre Lehrer wurden, Lehrer in der Technik wie in den Kunstformen. Nichtsdestoweniger warfen sie diese letzteren rasch und entschieden wieder ab. Kaum sind zweihundert Jahre verflossen — eine Epoche, in der sie kaum Zeit gehabt hatten, ihre Eroberungen zu vollenden oder zu befestigen — da ist schon ein völlig neuer Kunststil so gut wie fertig, in Charakter, Form, Ornament gleich grundverschieden von der römischen, hellenistischen oder byzantinischen Kunst, von allem, was die Araber an Kunst auf dem eroberten Lande vorgefunden hatten. Dieser neue Kunststil läßt uns nun allerdings seine Wunder sehen, wenn wir den Berichten ihrer Dichter und Schriftsteller, wenn wir den Schilderungen der Kreuzfahrer glauben, wenn wir dem Eindruck, den diese neue Welt auf den Europäer machte, dem Einfluß, den sie auf seine Kunst, auf die ästhetische Gestaltung seines Lebens ausübte, vertrauen wollen. Das Wenige, was uns von dieser früheren arabischen gewöhnlich sazarenisch genannten Kunst erhalten ist, widerspricht dem in keiner Weise. Damals war es, als die reichen, prachtvollen, überaus bevölkerten arabischen Städte, wenn nicht entstanden, doch erblühten, Damascus, Kairo, Palermo, Cordova, Granada und viele andere; damals erhoben sich zahllose Paläste, großartige Villen, mit Gold geschmückt und mit glänzenden buntfarbigen Fliesen bedeckt, inmitten von Palmen- und Orangenhainen oder hinter dunkelschattigen Kastanien, in Gärten von eigenthümlicher Anlage und Schönheit, und wo nackter Fels oder dürre Fläche war und es heute wieder ist, da sprangen Brunnen empor, da rauschten Gewässer in Cascaden herab oder flossen in Canälen gleich sanften Bächen.

Das war damals. Seitdem ist es sehr viel anders geworden. Schon die Herrschaft der afrikanischen Mauren in Spanien war dieser Kultur nicht günstig, wenn auch unter ihnen noch das Reich Granada erblühte und eine Alhambra erstand. Die Mauren scheinen dazu beigetragen zu haben, — und die simpeln rothen Mauern der Alhambra sind Zeugniß dafür — in der orientalischen Kunst den Innencharakter, die Entsagung in Bezug auf das Aeußere auszubilden. Drüben auf der anderen Seite, in der Levante, im eigentlichen Orient, da erstarb und erstarrte die Kunst, als die Osmanen in der Herrschaft die Araber ablösten. Die Türken sind eine indolente, unfruchtbare Nation auf dem Gebiete der Kunst und Arbeit. Sie ließen verfallen, was die Araber ihnen überliefert hatten, und was noch unter ihnen geschaffen wurde, das ist ästhetisch wie technisch minder gut, minder künstlerisch und hat an Werth und Bedeutung von Jahrhundert zu Jahrhundert abgenommen. Nur die Inder und nach ihnen zunächst die Perser halten noch einigermaßen den Ruhm und den Charakter der orientalischen Kunst aufrecht; im Uebrigen erscheint alles nur wie bewußtlose Durchführung ererbter Traditionen und oft in sehr lüderlicher Ausführung. Was gut daran ist, das ist eben das von den Vätern Ererbte. Heute steht auch die orientalische Kunst vor einer Reform, vor einer zum Theil beabsichtigten Wiederbelebung oder Umwandlung, aber wie die europäische Kunstindustrie eine orientalische Frage hat, so sieht die orientalische ihrerseits vor sich eine europäische Frage. Nicht bloß, daß es europäische Künstler sind, französische wie auch deutsche, welche sie in Kairo, Constantinopel, Smyrna regeneriren wollen, nicht bloß, daß ihr die modernen Anilinfarben zu schaffen machen, der gebildete Türke europäisirt sich jetzt in Leben und Sitte und muß daher auch in seiner Wohnung in dem Kampfe zwischen europäischer und orientalischer Ausstattung einen Ausgleich eingehen. Schlagend erkennen wir das in dem türkischen Wohnhaus auf der Weltausstellung.

Man muß das Wesen der orientalischen Kunst mit Bezug auf die Wohnung, auf den Privatbau in zweierlei Eigenschaften suchen, einmal darin, daß das Aeußere gegenüber dem Innern vernachlässigt wird, daß der inneren Ausstattung und Dekoration zugute kommt, was man an Schmuck und Glanz zu verwenden hat, und zum zweiten darin, daß die Dekoration, der Figur und Plastik entsagend, lediglich farbige Dekoration der Fläche ist; wo erhöhtes Ornament aus der Grundfläche heraustritt, da ist es eigentlich nur scheinbar plastisch, weil es mit seinen Höhen wieder in der gleichen Ebene liegt. Die erstere Eigenschaft begreift sich leicht aus der Art des häuslichen Lebens, aus der Abgeschlossenheit der Frauen und des Hauses überhaupt. Beides, die Einkehr der Kunst und die Absperrung von Frau und Haus, kann seit den Zeiten der glänzenden Chalifate von Bagdad und Cordova nur immer gewachsen sein, denn die Schilderungen, die uns von dem Leben der arabischen Ritterschaft, von den Palästen und Villen gemacht werden, setzen eine weit größere Freiheit, weit mehr Aeußerlichkeit voraus, als wir sie heute oder während der letzten Jahrhunderte im Orient finden. Es war auch mit der zweiten Eigenschaft der orientalischen Kunst nicht anders, nicht so, als ob die Araber jemals eine blühende Sculptur in unserem Sinne besessen hätten, aber der Islam hatte im Mittelalter und noch während des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts im Reiche von Granada weit weniger die Scheu vor der Darstellung der menschlichen und thierischen Gestalt, als sie heute im ganzen türkischen Reiche und bei allen orthodoxen Muhammedanern allgemein ist. Die ketzerischen Perser machen eine Ausnahme, ohne es in ihren kleinen figürlichen Malereien weit gebracht zu haben.

So haben wir denn unsere Phantasie ein wenig einzuschränken, unsere Erwartungen zu dämpfen, wenn wir an das „orientalische Viertel" herantreten, das uns in der Weltausstellung erbaut worden. Im Abendsonnenlicht liegt es allerdings reizend da mit seinen warmen Farben und seiner zum Theil phantastischer oder bewegter Gestaltung, umsäumt vom grünen Walde, aber wenn wir das Einzelne mustern, wenn wir es namentlich auf die Frage der Aechtheit prüfen, so geht es nicht ohne Täuschung ab. Wir thun immer noch besser, uns mit Hülfe dessen, was uns Persien, die Türkei, Aegypten, Tunis und Marokko an Originalgegenständen gesendet haben, das Bild des Orients, mindestens gesagt, zu ergänzen und zu berichtigen, als jenen Bauten allzuviel Vertrauen zu schenken.

Das „orientalische Viertel" wird gebildet von dem ägyptischen Palast, einem türkischen Wohnhause mit kleinen Bauten daneben, einer Boutique und einem Waffenhause, einem marokkanischen Häuschen und einem persischen Hause. Der s. g. Cercle oriental, ein reines Phantasiegebilde, das nirgends in der Welt seines Gleichen hat, ist für uns ohne alles Interesse.

Von diesen Gebäuden ist ohne Frage der ägyptische Palast, ein Werk des Architekten Smoranz, bei weitem das bedeutendste und interessanteste. Es ist nicht ein simples Wohnhaus, sondern in der That, rein künstlerisch betrachtet, eine schöne architektonische Leistung. Ein Anderes aber ist es, wenn wir nach der Aechtheit fragen, wenn wir, begierig nach Kenntniß des Orients, wissen wollen, ob dieses Gebäude uns heute seines Gleichen im Orient repräsentirt. Diese Frage nach der Aechtheit müssen wir mit Ja und zugleich mit Nein beantworten. Wenn wir einen brillanten französischen Goldstoff ausnehmen, der im Innern zur Bedeckung von Divans verwendet worden, so dürfte wohl alles Einzelne an und in diesem Palaste original sein, original entweder nach seiner Zeichnung oder nach seinem Ursprung, und doch zweifeln wir, ob ein Gebäude so wie dieses, so ächt orienta-

lisch es uns anmuthet, im Orient existirt oder existiren könnte. Die Ursache ist die, daß an dem Gebäude verschiedene Dinge vereinigt sind, die sich in Wirklichkeit nicht zusammenfinden, daß der Künstler verschiedenen Gesichtspunkten und Anforderungen zu entsprechen hatte.

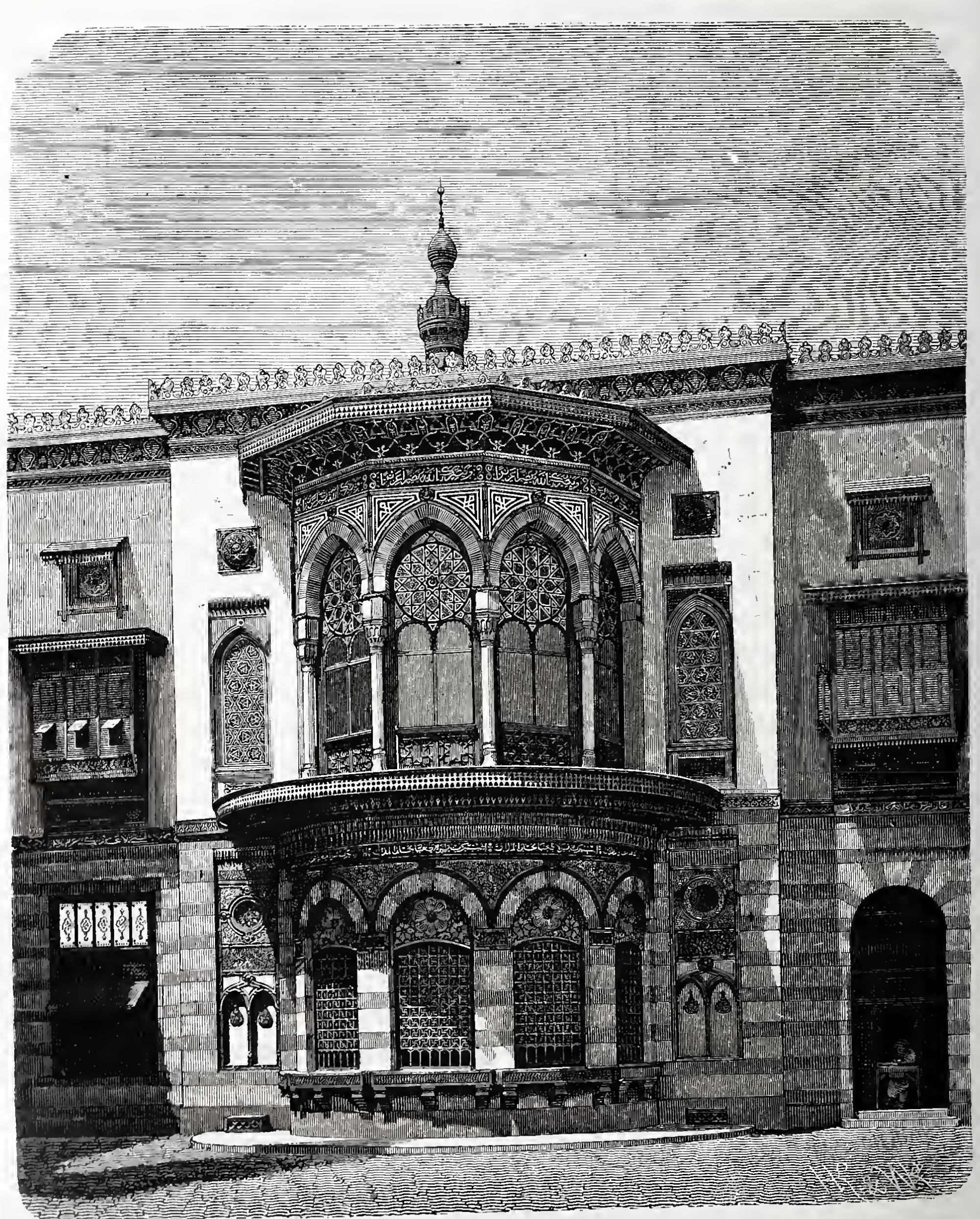
Der Künstler wollte zunächst nicht ein einfaches Wohnhaus, sondern ein möglichst umfassendes Bild der orientalischen Bauweise geben, daher dachte er an die Moschee wie an das Haus; er sollte dem Vicekönig einen Palast erbauen und hatte doch nicht die Mittel, ihn königlich auszustatten, was man auch wohl für sechs Monate nicht verlangen konnte; er wollte zugleich von der alten, ächt arabischen Bau- und Dekorationsweise einen Begriff geben, wie sie sich wohl in vielen Gebäuden Kairo's erhalten hat, aber nicht mehr in Uebung steht. So ist es gekommen, daß hier Theile von bestehenden Moscheen genommen sind, wie Minarets und Kuppel, und mit dem Palaste vereinigt wurden, selbst den öffentlichen Bädern sind Motive entlehnt, wie die halbrunden Ausbauten an den Schmalseiten, und mit dem Wohnhaus verbunden; so ist es gekommen, daß wir, von außen die Anlage betrachtend, einen palastartigen Bau vor uns haben, dessen innere Ausstattung keineswegs dem entsprechend erscheint; so finden wir endlich Altes und Neues, Antik-arabisches so zu sagen mit Modern-ägyptischem beisammen, Originale wie Kopien.

Lassen wir uns alle diese Gesichtspunkte gefallen, sehen wir davon ab, daß uns unser Bau kein Bild der gegenwärtigen ägyptischen Wohnung bietet, wie wir es von einer Weltausstellung zu erwarten hätten, stellen wir uns, kurz gesagt, auf den Standpunkt des Künstlers — nun gut, dann hat er seine Aufgabe vortrefflich gelöset.

Der Anblick dieses stattlichen Palastgebäudes ist voll Reiz und Eigenthümlichkeit, kontrastirend genug mit unsern europäischen Bauten durch sein reiches und unregelmäßiges Profil, durch sein farbiges, charaktervolles Aeußere, durch so manches uns seltsame Detail. Das eigentliche Wohnhaus bildet einen einigermaßen regelmäßigen Mittelbau, der gen Norden vortritt, mit zwei halbrunden großen erkerartigen Ausbauten an den Schmalseiten, die einer Eigenthümlichkeit der öffentlichen Bäder nachgebildet sind, der eine mehr offen, der andere geschlossen. Hinter ihnen stoßen zwei Flügel an das Hauptgebäude; sie treten weit nach Ost und West vor und geben dadurch erst dem Hause sein stattliches palastartiges Ansehen, und da sie, das eine mit einem hohen Minaret, das andere mit einer Kuppel und Minaret abschließen, so sind sie es, die das bewegte, kühne und unregelmäßige Profil der ganzen Anlage hervorrufen. Der eine dieser Flügel, lang und schmal, enthält nur die in einer Flucht ansteigende Hauptstiege, der andere die Moschee; ihre architektonische Gestaltung ist daher sehr verschieden. Hinter dem Hauptgebäude, zum Theil von den Flügeln umfaßt, liegt ein mit Blumen, Lauben und Brunnen wohl eingerichteter Garten, der rückwärts von dem Gehöft eines wohlhabenden ägyptischen Bauern oder Farmers begränzt wird, während gegen Osten die Nachbildung eines altägyptischen Grabes von Beni Hassan daranstößt. Also Palast oder Wohnhaus, Minaret und Moschee, Garten und Bauernhaus mit Drehbrunnen, Stallungen und Taubenschlag, dazu mit dem Grab die Erinnerung an Urägypten, im Innern Altarabisch und Neuägyptisch repräsentirt — das ist alles, was wir erwarten können. Aber hier muß unsere Phantasie, umgekehrt wie anderswo, von einander trennen, was der Künstler vereinigt hat.

Betrachten wir uns vor allem das Wohnhaus in der Mitte, das uns am meisten interessirt. Während seine beiden reichen Flügel ganz in rothen und gelben horizontalen Streifen balkenartig bemalt sind, während die beiden Minarets und die Kuppel, sämmt-

lich bestimmten Bauten Kairos nachgebildet, mit Stalaktiten und Reliefornament verziert oder gitterartig bedeckt sind, also einen sehr reichen Schmuck bieten, ist das Wohngebäude auch in seinem Aeußeren bei weitem bescheidener und einfacher. Nur das Erdgeschoß trägt jenen rothen und gelben Maueranstrich, das Hauptgeschoß ist einfach grau und

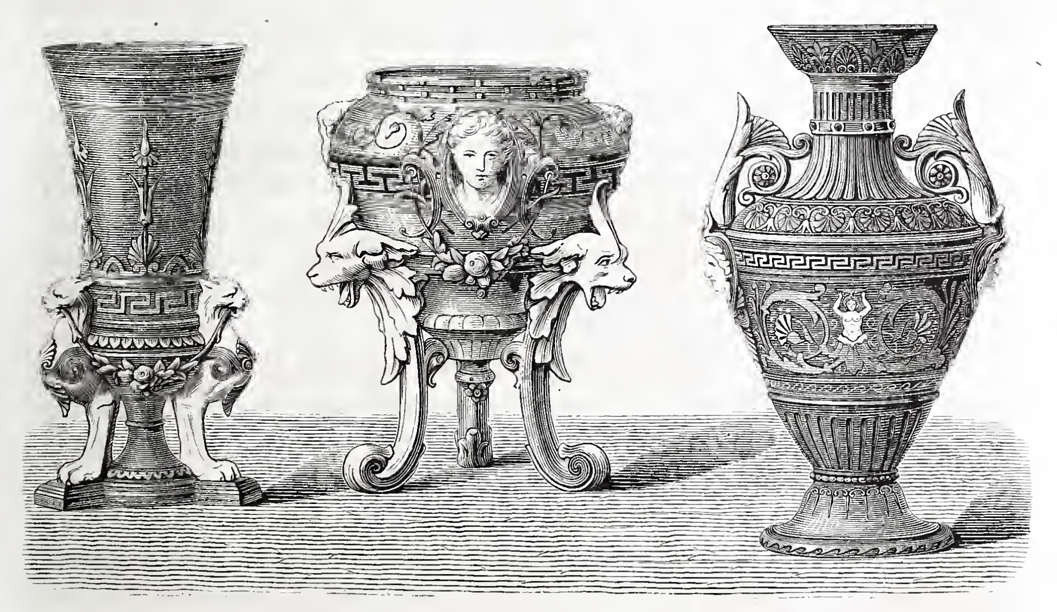


Erker des ägyptischen Palastes.

schließt oben mit einer farbig dekorirten Hohlkehle und freiem spitzenartigem Kranzornament darüber. Was ihm Leben giebt, sind die Fenster, deren sieben das Hauptgeschoß unterbrechen. Drei Prachtfenster in der Mitte treten auf rothen Doppelsäulen vor und überragen den Eingang, eine kleine niedere Pforte. Die Fenster, obwohl in ihrem Genre reiche Arbeiten, weisen dennoch mit ihrem Charakter auf die Kunst und das abge-

schlossene Leben im Innern hin. Es sind kastenartig vortretende Gitterfenster, aus feinen gedrehten Stäbchen in spitzenartigen Mustern zusammengesetzt, von innen zum Theil farbig verglast, die jeden Blick hinauf und hinab nach außen gestatten, keinen aber in das Innere eindringen lassen. Auch die kleine, enge, niedere Pforte übt Entsagung; sie ist allgemein charakteristisch für das orientalische Haus im Gegensatz gegen das europäische, das mit möglichst großem und geschmücktem Portal wie mit offenen Armen einladet. Reiches Portal, anspruchsvolle Façade, armselige oder flitterhafte Ausstattung im Innern, das ist nur zu häufig in den europäischen Städten gewöhnliche Erscheinung; im Orient ist die Regel umgekehrt.

Ganz ist das wohl bei unserem Palaste nicht so der Fall, denn was den Glanz



Thongefäße von Villeroy & Boch in Mettlach, Luxemburg.

und die Pracht betrifft, so steht die innere Ausstattung, wie wir schon angedeutet haben, nicht auf der Höhe. Wenigstens ist das der Eindruck, den uns das Innere gemacht hat. Die Wände der Zimmer sind meist kahl und nackt gelassen, in einfach drapgelbem Anstrich, weder glasirte Fliesen, noch Teppiche, noch Seidenstoffe schmücken sie; nur die Plafonds zeigen wenigstens Farbe in reichen alhambraartigen Arabesken. Etwas mehr Reichthum tragen nur die für den Empfang des Vicekönigs bestimmten Räume mit Portieren, Teppichen, Decken und Goldbrokatstoffen auf den Divans zur Schau.

Dafür dürfen wir die ganze Anlage des Innern, das Verhältniß von Hof zu Gemach, die Einrichtung der Zimmer, die Lage und Vertheilung von Herrengemach und Harem wohl als völlig ächt betrachten, und wir können uns daraus einen guten Begriff von diesen mysteriösen Partien des orientalischen Hauses machen. Ebenso fällt es klar in's Auge, wie die Wohnung darauf angelegt ist, sich gegen Sonne und Hitze abzusperren und in kühlem Schatten behaglicher Ruhe zu pflegen, hingegeben jenem Quietismus, darin der Orientale bei sich den Hauptgenuß des Lebens sucht. Eingetreten durch die enge kleine Pforte befinden wir uns alsbald in einem hochumschlossenen Hofe, in dessen Mitte, umgeben von frischen großblättrigen Gewächsen, ein Springbrunnen plätschert; zur Seite

ist eine gemachartige Halle, von drei Seiten umschlossen, nur die eine Seite offen dem kühlen Hofe zugekehrt. Es ist ein stiller, erfrischender Aufenthalt.

Der am meisten charakteristische Raum ist der Empfangssaal des Hausherrn, parterre gelegen, aber bis oben durchgehend. Er ist im Kreuz angelegt, mit einem Wasser in der Mitte, die Kreuzarme mit Divans zu Sitzgemächern hergerichtet. Die Fenster sind vergittert und zum Theil farbig verglaset, sodaß ein reizend schillerndes Licht in den tiefen Raum hinabfällt. Oben stoßen die Zinnen des Harems an diesen Saal, und kleine Gitterfenster erlauben den Damen alles zu sehen, was unten vorgeht. Sie selber bleiben ungesehen. Diese Haremgemächer liegen sämmtlich im Hauptgeschoß. Obwohl keineswegs so ausgestattet mit glänzenden Utensilien, Kunst- und Luxusgegenständen, wie unsere Phantasie sich einbilden möchte, lassen sie doch mit ihrer Einrichtung, mit ihren Lagern und Divans, die selbst mitten im Ausbau der Fenster sich befinden, um ungestört und ungesehen stundenlang liegend hinauszuschauen, auf das stille und sicherlich auch langweilige Leben darin, das wohl nur die Eifersucht lärmend unterbricht, einen Blick zu werfen. Allerlei Geräth von Krügen und Instrumenten — Musik gehört zum Harem — befindet sich in tiefen Wandnischen oder steht auf Konsolen und sonst herum; viel ist es nicht. Ebenso fehlt auch der Moschee die eigentliche Ausstattung; einige Glaslampen, Imitationen alter orientalischer Muster hängen an Balken darin; die Kuppel ist reich mit gemalten Arabesken ausgeschmückt. Eine offene Gallerie, im oberen Stock nach dem Garten zu gelegen, erlaubt den Damen die frische Luft zu genießen, ohne das Haus zu verlassen. Auch der Garten ist charakteristisch mit seiner Anlage und seinen Laubgängen, doch fehlt natürlich, um ihn zum Genuß und zum schönen Anblick zu machen, die Ueppigkeit der Gewächse und der Blumen. Vom Garten aus ist uns noch ein Blick in das Grab von Beni Hassan gestattet, die Ruhestätte eines fast dreitausend Jahre vor Christus lebenden ägyptischen Nomarchen, die hier getreu, mit Ausnahme des Daches, das eine Lichtöffnung erhalten hat, dem Original mit bunten Säulen und allen seinen Malereien nachgebildet worden. Es ist die Wohnung eines Todten, aber es ist dennoch wohl erlaubt, Zeit und Stil zu vergleichen. Welch ein Unterschied, welch ein Abstand zwischen diesem schweren Bau, seinen gedrungenen Säulen und der gemessenen, gebundenen Malerei an seinen Wänden, von dem luftigen, phantastischen Gebäude mit den bunten Arabesken, den dünnen Säulchen und zierlichen Arkaden, die sich zu seiner Seite befinden. Die altägyptische und die arabische Kunst des Mittelalters haben sich zum großen Theil auf demselben Boden unter denselben klimatischen Bedingungen entwickelt, und der Charakter läßt sich nicht grundverschiedener denken. Es sind die Extreme in der Kunstgeschichte.

Fanden wir im ägyptischen Palast das Innere im Ganzen zu dürftig im Vergleich zu den Erwartungen, welche die ganze Anlage in uns erweckt, so ist es bei dem türkischen Wohnhause eher umgekehrt: ein bescheidenes Haus von bürgerlichem Ansehen und eine reiche, fast glänzende Ausstattung, die auf einen vornehmen Herrn und Besitzer schließen läßt. Indessen, davon abgesehen, macht das Ganze ächten Eindruck, wenn auch bereits mit den zahlreichen Fenstern der europäischen Frage Rechnung getragen ist. Das kleine Haus, das aus Erdgeschoß und Oberstock besteht, hat einen Mittelbau und zwei vorspringende Seitentheile, welche unten gesonderte Eingänge haben, den einen für die Frauen, den andern für die Männer, und oben entsprechend die Gemächer enthalten. Herrenwohnung oder Selamlik und Harem sind also hier in eine rechte und linke Seite getrennt. Die Stiege befindet sich in der Mitte. Das Erdgeschoß ist vorzugsweise zur

Dienerwohnung bestimmt. Das Wohnzimmer des Harems ist ein reich, warm und behaglich eingerichtetes Gemach mit Teppichen auf Boden und Wänden, Vorhängen vor den Fenstern und breiten Divans ringsum, die den rauchenden und Kaffee trinkenden Frauen den Tag über zum behaglich-faulen Lager dienen. Auch hier ist ihnen die Aussicht aus dem Fenster gestattet, während die Gitter den Blick einwärts versperren. Die übrige Ausstattung ist unbedeutend, wir finden nur einen Kasten und ein niedriges, mit Perlmutter eingelegtes Tischchen, eben hoch genug um bequem von den Liegenden benutzt zu werden, und daneben ein Messinggefäß, das als Kohlenbecken zur Heizung dient.

Das alles ist aber ächt orientalisch oder türkisch. Minder gilt dies von dem Herrensalon, der, fast reicher noch ausgestattet als der des Harems, bereits eine bedenkliche Koncession an europäische Form und europäische Sitte zeigt. Er hat sogar einen Marmorkamin statt des Kohlenbeckens, und in der Mitte steht ein Tisch von der Höhe des unsrigen. Das Sitzmobiliar ist allerdings mit kostbarem orientalischem Goldstoff überzogen, aber statt des weichen, holzverachtenden Divans hat es ganz die Form unserer Sophas und Sessel angenommen, mit hölzernem Gestell, mit Rücken- und Armlehnen, nur ist es, wie das die Sitte der Divans ist, ringsum an den Wänden aufgestellt, und nicht nach unserer Weise gruppirt. Man sieht, der vornehme Türke civilisirt sich europäisch, aber das Bedürfniß salongemäßer Conversation und geistreicher Causerie scheint dem schweigsamen Manne noch nicht gekommen zu sein. Auch das moderne Aegypten kennt bereits solche europäisirende Möbel, solche von Holz konstruirte Sophas und anderes Geräth, wobei das Holzwerk, nur um etwas nationale Art zu bewahren, sich wohl mit eingelegter Arbeit, insbesondere auch mit Perlmutter schmückt. Ein kostbares Stück dieser Art, mit burnusartigem Goldstoff überzogen, sieht man in der ägyptischen Ausstellung.

Weit mehr noch entfernt sich vom alten und ächten Orient das persische Haus oder der persische Pavillon, wie wir den Bau nennen wollen — in Wirklichkeit ist er weder das Eine noch das Andere. Das Fremde im türkischen Hause war wenigstens Koncession an europäische Art, wie der Türke sich nach und nach europäischer Sitte bequemt. Dieser sonderbare Bau aber ist reine Phantasie, gerade phantastisch und bunt genug, um eben für orientalisch gelten zu können, aber weder von Persern gebaut noch nach persischem Muster. Man erzählt uns, daß der jetzige Schah von Persien große Vorliebe für Spiegeldekoration gefaßt und sie als Wandverkleidung eingeführt habe. Dieser Vorliebe zu Gefallen ist der erhöhte und vortretende Mitteltract des Hauses ganz in bunten Mustern mit Spiegelglasstücken bedeckt; das ist zum Theil auch im Inneren im Hauptsalon der Fall. Sonst ist die Außenwand, namentlich der Seitentheile, mit bunten Arabesken bemalt, die verzweifelt wenig orientalischen und noch weniger spezifisch persischen Charakter tragen. Und damit, wenn wir die Fenstergitter an der Vorhalle noch hinzufügen, ist eigentlich alles erschöpft, was dieser Phantasiebau noch vom Orient besitzt. Verkehrt auch insofern, als er seine Pracht — sie ist flitterhaft genug — am Aeußeren und nicht im Innern entwickelt, ist er nur die Karikatur eines orientalischen Baues. Was die Dekoration und Ausstattung des Innern betrifft, so zeigt die Jute, der modernste Stoff, der die Wände des Stiegenhauses bedeckt, wenigstens noch orientalische Ornamente, die Ausstattung der Gemächer aber ist nicht einmal orientalisirend, sondern vom ersten besten Wiener Tapezierer mit blumigem Zitz in völlig moderner Art hergerichtet. Hier hört der Orient ganz auf.

Dagegen kann die marokkanische Wohnung vielleicht die gerechtesten Ansprüche auf

Aechtheit erheben. Alle Theile des Baues, der hier nur aus Holz besteht, sind an Ort und Stelle von marokkanischen Arbeitern gemacht worden; alle Bestandtheile, alles Geräth, welches für die Wohnlichkeit in hinlänglicher Menge vorhanden, ist ächt und original. Nur einen Fehler hat das Häuschen; es ist gar zu klein und gleicht zu sehr einer Spielereischachtel. Unsere Phantasie muß uns also insofern zu Hülfe kommen, als sie die Wände auseinander dehnt. Im Uebrigen können wir uns aus diesem Modell einen ganz guten Begriff von der marokkanischen Wohnung machen und sind daher dem Aussteller, dem österreichischen Consul Schmidl in Tanger, der auf eigene Kosten das Haus herstellen und aufführen ließ, zu Dank verpflichtet.

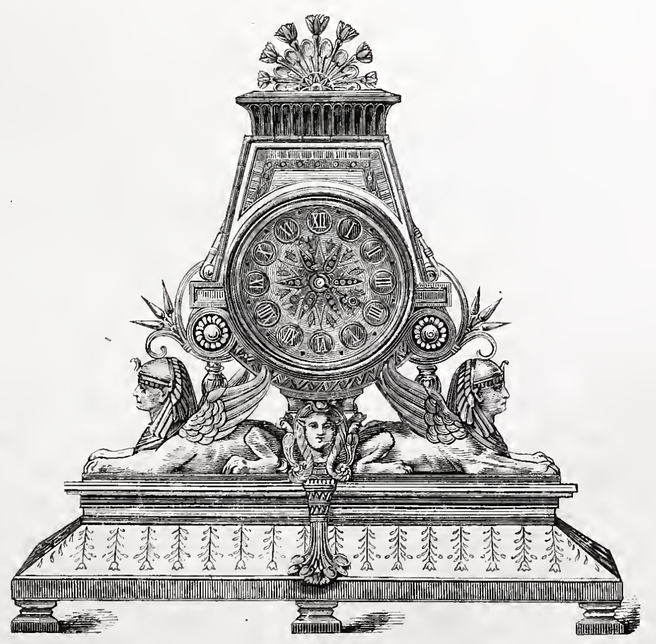
Das Aeußere ist ächt orientalisch, einfach genug: ein quadratischer Bau, die Wände grün bemalt, mit flachen Pfeilern und Hufeisenbögen gegliedert, dazwischen kleine hochgelegene, gedoppelte Fenster, die mit buntem Glase verschlossen sind, wie wir das auch schon bei den übrigen orientalischen Bauten getroffen haben. Das farbig gedämpfte Licht stimmt zur betrachtungsvollen Ruhe des Orientalen. Auch die Anlage des Innern ist einfach. Ein quadratischer, mit Arkaden umgebener Hof oder vielmehr ein Höfchen mit einem Brunnen, das hier durch ein Glasdach zu einer kleinen Halle zusammengeschrumpft ist, bildet die Mitte, an drei Seiten legen sich die Wohnzimmer daran, die vierte nimmt mit einer kleinen Vorhalle den Eingang auf. Tritt man durch diesen in den Hof, so hat man zur Linken das Frauengemach mit Gitterfenstern abgeschlossen und mit einem Badezimmer dahinter, rechts das Speisezimmer und gradeaus das Gemach des Herrn, das man in größeren Wohnungen, wo diese Seitentheile sich gewiß auch zu mehreren Zimmern entwickeln, einen Saal nennen mag. Das alles ist nun gar zierlich und klein, kaum zum Umdrehen, geschweige denn zum Wohnen geeignet. Dennoch ist es lehrreich und interessant, denn es enthält nicht bloß manch hübsches Stück Geräth, es trägt auch in seinen Stoffen ein so ächtes und altes Gepräge wie kein anderes der orientalischen Gebäude. Die Arabesken am Plafond, die zierlichen, aus kleinen Stückchen zusammengesetzten Stalaktiten der Arkaden, nichts erinnert so sehr an die Dekoration der Alhambra, während wir für die Ornamente der Decken und Seidenstoffe die entsprechenden Seitenstücke in Ueberresten der spanischen Seidenweberei aus dem vierzehnten Jahrhundert finden, die sich noch hier und da fragmentarisch erhalten haben. Es ist also ächte, alte maurische Kunst, die in Marokko geblieben ist. Zahlreiche Gegenstände in der kleinen, aber interessanten marokkanischen Ausstellung bestätigen das.

Anders ist das in einem zweiten Lande Nordafrikas, in Tunis. Dieses Land hat uns zwar keinen Palast, kein Haus, keine Hütte erbaut, es zeigt uns aber wenigstens ein Gemach in voller und reicher Ausstattung, ein Gemach, das uns mit seinem Mobiliar so anmuthet, als ob wir ein oder zwei Jahrhunderte früher auf das Land hinaus nach Holland oder Friesland versetzt wären. Allerdings giebt es hier Teppiche und Decken von ächt orientalischem Charakter, und die Wandbekleidungen mit applicirter Stickerei lassen in dieser Beziehung auch nichts zu wünschen übrig, aber die Polster und Divans haben sich in Sophas und Stühle von gedrehtem Holze verwandelt, und dieses Holzwerk mitsammt den Sitzen und Lehnen der Stühle und den Platten der Tische ist auf goldenem Grunde mit Blumen aller Art, insbesondere mit bunten Tulpen naturalistisch bemalt, daß wir uns erstaunt fragen, wann und woher denn dieses Mobiliar und dieser Kunststil nach Tunis gekommen sind. Ohne Frage sind diese Exemplare ächte Tuneser Arbeit, wenn wir auch nicht sagen können, wie weit ihre Art im Lande verbreitet ist. Ihre Entstehung

oder vielmehr ihre Aufnahme in Tunis wird wohl noch in die glorreiche Epoche der Seeräuberstaaten fallen, vermuthlich in die Mitte oder in die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, und dürfte nicht ohne Zusammenhang mit Holland stattgefunden haben.

Das Bild der tunesischen Wohnung mögen wir uns aus den ausgestellten Teppichen und zum Theil sehr originellen Portieren, deren gestreifte Ornamentation uns an die Beduinenburnus erinnert, ergänzen. Es gilt das auch in Bezug auf die übrigen Länder des Orients. So gering an Zahl die eigentlichen Möbel ausgestellt sind — sie sind ja auch selten und in den meisten Fällen unbedeutend im orientalischen Wohngemach — so bedeutend ist die Ausstellung der Teppiche, Decken und verwandter Gewebe. Hier steht Indien, das uns sonst nur das goldglänzende Bruchstück einer fürstlichen Wohnung vor Augen führt, mit seinen blumigen Geweben in erster Reihe; ihm nahe hält sich Persien mit seinen feingemusterten, in ruhiger, aber satter Färbung gehaltenen Teppichen, während die Türkei aus ihren zahlreichen Provinzen von Europa und Asien uns die mannigfachsten Gewebe gesendet hat, sowohl zur Bekleidung der Wände, zur Bedeckung des Fußbodens, wie als Portieren, als Reise- und Gebetsteppiche bestimmt, die, so verschiedenartig sie sind, doch durch das gemeinsame koloristische und ornamentale Princip sich alle als desselben Geistes Kinder zeigen. Diese Gewebe sind es, oft die einzige Ausstattung des Gemachs, welche vor allem bei sonst meist nackten Wänden ihm Reiz, Behaglichkeit und auch den Charakter verleihen, mehr Charakter als die künstlichen gemalten Arabesken in den geschilderten Bauten, die oft nur gelehrter Reminiscenz des Künstlers ihre Entstehung verdanken, oder gar die mit Ornamenten bedruckte Jute, die nicht dem Oriente, sondern dem modernsten Industriegeiste, erst unserer Weltausstellung angehört. Leider werden auch die türkischen Teppiche bereits vom europäischen Geschmack angegriffen, doch beschränkt sich sein Einfluß — allerdings unheilvoll genug — bis jetzt nur auf die Farbe. Es sind die Anilinfarben, welche auch dahin schon ihren Weg gefunden haben.

Jakob Falke.



Uhr aus dem ägyptischen Zimmer, von A. Fix in Wien.

Kunstliteratur.

Cav. Quirino Bigi, Notizie di Antonio Allegri, di Antonio Bartolotti, suo maestro, e di altri pittori ed artisti Correggiesi. Modena 1873. 8.

Der Verfasser der obengenannten Schrift über die Maler von Correggio, welche kürzlich als „Estratto dal Vol. VI. degli Atti e Memorie di Storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi" erschienen ist, hat zwar keine Kunde von dem vor zwei Jahren herausgekommenen trefflichen Buche über Correggio von unserem Julius Meyer, weßhalb er manches aufzuhellen sich bemüht, was dieser über Correggio bereits in's Klare gestellt hat, gar Vieles auch bei Weitem nicht so glücklich trifft, — aber es enthält sein Buch auch wieder die Resultate von Forschungen, welche Meyer's Ergebnisse beträchtlich erweitern und andere, in denen er mehrere Hauptfragen über den Meister in ganz verschiedener Weise löst. Namentlich über die heimische Schule, aus deren Mitte Allegri hervorragt, bietet das auf Grundlage emsiger Lokalforschungen geschriebene Werk ganz neue Aufschlüsse. Ich will davon nur das Wichtigste andeuten, wozu vor Allem des Verfassers Meinung über Antonio's Lehrer zu zählen ist. Als dieser gilt ihm in hervorragendster Weise Antonio Bartolotti, von dem Meyer (S. 59) bloß erwähnt, daß er ein mittelmäßiger Meister gewesen sei und daß Correggio höchstens etwas Technik bei ihm erlernt haben könne. Dem gegenüber erscheint Bartolotti (Tognino degli Anceschi) nach Bigi als ein bedeutender und damals viel beschäftigter Meister (geb. circa 1450, gest. 1527), dessen Stil den Anlagen des Schülers auf's Glücklichste entgegen kam. Er versammelte um sich eine zahlreiche Schule, deren Mitglieder hauptsächlich im Schlosse der Grafen von Novellara arbeiteten. Merkwürdig ist die Ansicht des Verfassers, daß der junge Correggio zu den mantegnesken Einflüssen, die seine früheren Werke bezeugen, nicht direkt gelangt sei, sondern nur insofern, als zu jener Zeit bereits die schon höher entwickelte Schule Mantegna's über die übrigen der Lombardei eine Superiorität ausgeübt habe, indem ferner Correggio 1511 in Mantua die Werke des Meisters gesehen und dem Francesco Mantegna bei seinen Malereien als Gehülfe gedient habe. Alles dieses hat Meyer (S. 63) als unerwiesen dargestellt, und somit bleiben wir wohl bei dessen Ansicht, daß der mantegneske Stil Correggio's ein Faktum, wenn auch historisch nicht erklärbar sei, obiges aber dient als Beleuchtung dafür, daß aller spezielle Fleiß lokalhistorischer Arbeiten nicht ausreicht, wenn daneben die Ergebnisse der allgemeinen neueren Literatur übersehen werden. Interessant hingegen sind die Nachweisungen über gleichzeitige Künstler, den Flamländer Rinaldo Duro, einen Künstler in Arazzi, den Thonbildner Michel Angelo delle Crete und den Plastiker Begarelli, mit welchen Allegri in geistigem Verkehr gestanden haben soll. Der Einfluß Lionardo's da Vinci auf Correggio scheint für den Verfasser gar nicht zu bestehen, soviel derselbe auch von der Wahl der „grazia per base delle sue pitture" zu schwärmen liebt. Auf viele sehr werthvolle Einzelheiten, sowie auf das urkundliche Material, das in dem Buche enthalten ist, kann ich hier nicht näher eingehen. Den Anhang zu diesem Absatze bildet ein Verzeichniß der Leinwand- und Fresko-Gemälde Bartolotti's in Correggio, elf an der Zahl. Hierauf ein Verzeichniß der beglaubigten Werke des Allegri in der Zahl von zweiundsiebenzig, während Meyer deren hundertachtundachtzig anführt.





J. v. d. Meer pinx. W. Unger sculp.

NIEDERLÄNDISCHES FAMILIENBILD.

Das Original befindet sich in der K.K. akademischen Galerie zu Wien.

Druck v. Fr. Felsing in München.

Die Biographie des Pomponio Allegri, des Sohnes des großen Meisters, bietet manches Neue und Interessante. Die Zeit seines Todes wird festgestellt; er wurde mindestens 59 Jahre alt, ist also nicht jung gestorben, wie Viele glaubten. Hierauf folgen Nachrichten über den Miniaturmaler Antonio Bernieri da Correggio, genannt dei Gentilini. Aus edler Familie 1516 geboren, begann er zunächst seine Laufbahn als Krieger, lernte dann als Maler unter Allegri, kam später nach Venedig, wo er mit Aretin, Paolo Manuzio und anderen Gelehrten in Verkehr stand. Er starb in der Heimat 1565. Er war in der Miniatur-Oelmalerei und Intarsiakunst ausgezeichnet, so daß der Verfasser sein Verdienst mit dem des berühmten Clovio vergleichen zu können glaubt. Ein anderer Schüler des Correggio ist der Freskomaler Giovanni Giarola, gest. 1557, der in Reggio und Parma thätig war. Es folgen Nachrichten über den Bildhauer Barbieri, einen Freund des Parmegianino, die Maler Franzoni, Bellesia, Gianotti (geb. 1560), Colombani, Valesio (geb. 1583), Chiarici (geb. 1580) und viele andere, bis auf Giovanni Giaroli (geb. 1789); ferner über den Architekten und Ciseleur G. Piamontesi (geb. 1576), den Architektur- und Dekorationsmaler Marco Bianchi, den Intarsiakünstler Casal Grandi und die Kupferstecher Asioli und Jesi. Das reichhaltige Buch, fleißig und mit vieler Sachkenntniß gearbeitet, ist eine anerkennenswerthe Monographie aus dem Gebiete lokaler Kunstgeschichte, wie sie mancher anderen Stadt nur zu wünschen wäre. A. Ilg.

Notizen.

Niederländisches Familienbild von Jan van der Meer van Delft. In der meisterhaften Radirung William Unger's, einer der gelungensten Leistungen dieses unermüdlich thätigen Künstlers, führen wir den Lesern als zweites Bild aus der Wiener akademischen Galerie die Perle unter den Kabinetstücken der Lamberg'schen Sammlung vor. Das Gemälde führte in der Tradition den Namen des Terburg, wurde dann als Pieter de Hooghe bezeichnet und geht jetzt, nach dem übereinstimmenden Ausspruche der gewiegtesten Kenner, als Delft'scher van der Meer. So ist es unter Zustimmung Engert's in Schwemminger's Katalog (2. Aufl., Nr. 507) benannt; auch Waagen (Kunstdenkmäler in Wien, I, 254) sprach sich entschieden für den Delft'schen Meister aus, und W. Bürger hat das Bild unter dem Titel: „La promenade" in sein Verzeichniß der Werke dieses Malers (Separatabdruck aus der Gazette des Beaux-Arts, 1866, S. 56, Nr. 13) aufgenommen. „Der rothe Unterrock der Frau", sagt er, „erinnert an den des Mädchens mit dem Weinglase („La coquette") in Braunschweig. Die Gesammtkomposition findet sich ähnlich auf einigen Fayencen in Herrn Demmin's Besitz wieder." Unter den Werken, die uns von dem Meister in Erinnerung sind, bietet keines eine schlagendere Uebereinstimmung mit dem unsrigen dar, als das „Delftsche Huis" in der Sammlung Six van Hillegom zu Amsterdam. Der Durchblick in den Hof, die Farbe der Dächer, die Luft und der feine Goldton, in dem das Ganze schwimmt: alles dies ist den beiden Werken in einem Grade gemeinsam, daß auch wir den freilich bisweilen wohl noch wieder aufflackernden Streit über die Benennung des Wiener Bildes für entschieden erachten möchten. Das Bild bei Six ist bekanntlich bezeichnet. Auch auf dem Bilde der Wiener Akademie mag (wie Bürger annahm) ursprünglich irgendwo am Boden links der Name des Meisters gestanden haben und vielleicht zu Gunsten der später beliebten Bezeichnung unkenntlich gemacht oder sonstwie verschwunden sein.

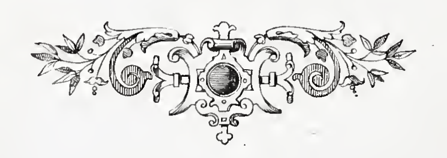
Die Einfachheit des Gegenstandes und die Treue der Unger'schen Nachbildung, die selbst die über dem Ganzen schwebende goldige Helligkeit des Tons auf's feinste wiedergibt, überheben uns jeder eingehenden Beschreibung. Nur folgende Details seien noch nachgetragen. Außer dem schon erwähnten rothen Unterrock der links stehenden Frau, den eine goldene Borte ziert, und den hellblauen Kniehosen des jungen blondlockigen Mannes im Mittelgrunde sind die Kostümstücke

der Figuren von der größten Einfachheit. Der ebengenannte junge Mann, sowie der auf der Treppe stehende und der im Hintergrunde sich entfernende sind in Hellgrau gekleidet, die übrigen ganz in Schwarz. Von den Frauen tragen die zwei sitzenden weiße, die stehende ein schwarzes Häubchen. Der Thurm im Hintergrunde stimmt genau überein mit dem Kirchthurm der Stadt Delft auf der berühmten Ansicht dieser Stadt von Jan van der Meer im Museum des Haag. Nach der „etwas kleinlichen Behandlung des Baumwerks" (Waagen) und nach der ungemein sorgfältigen, allerdings eines Terburg würdigen Ausführung der Köpfe dürfte das Bild wohl in die frühere Zeit des Meisters zu setzen sein. Jedenfalls gehört es zu seinen hervorragendsten Werken.

Die Maaße sind: 97 Centim. Breite und 113 Centim. Höhe. Das Bild wurde von dem verstorbenen Engert, als er noch Custos der akademischen Galerie war, auf neue Leinwand gespannt. C. v. L.

---

* **Zu August Schäffer's „Mondaufgang".** Den Lebensgang des Urhebers dieser poesievollen Stimmungslandschaft, eines der tüchtigsten jüngeren Vertreter der Wiener Malerschule, wird eines der nächsten Hefte der „Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" schildern, zu deren Album der Künstler eine Originalradirung beisteuerte. Das vorliegende, von L. Fischer trefflich ausgeführte Blatt giebt eines der Gemälde wieder, durch welche der Künstler auf der Weltausstellung repräsentirt war. Das Bild hat Verwandtschaft mit dem „paysage intime", aber auch wieder manches Eigenthümliche. Schäffer ist ein aufrichtigerer Naturalist als die meisten der „Intimen". Naive, bis in's Detail der Formen eindringende Nachahmung der Natur ist sein erstes Bestreben. Er folgt in dieser Hinsicht der Bahn Steinfeld's, in dessen Schule der Künstler Anfang der fünfziger Jahre an der Wiener Akademie seine Studien begann. Besonders die herrliche Natur um Salzburg bot dem Meister die Motive zu seinen in öffentlichen und Privatgalerien Oesterreichs zahlreich vertretenen Bildern. Das hier reproducirte Werk ist Eigenthum des Herrn Professors Späth in Wien.



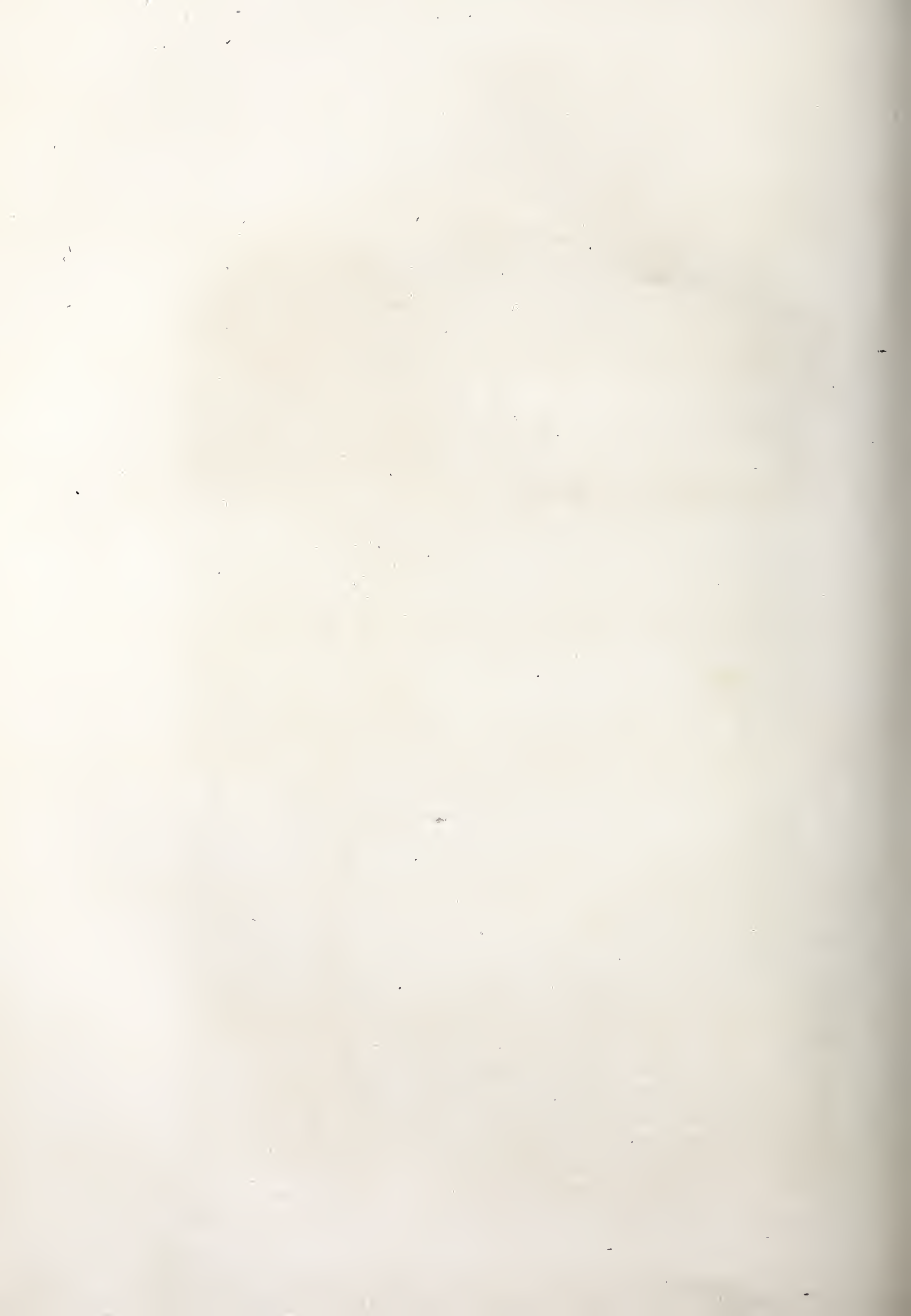


Aug. Schäffer pinx — L. Fischer sculp.

MONDAUFGANG.

Das Original im Besitze des Herrn Prof. Späth in Wien.

Verlag von E.A. Seemann in Leipzig. — Druck von F.A. Brockhaus in Leipig.



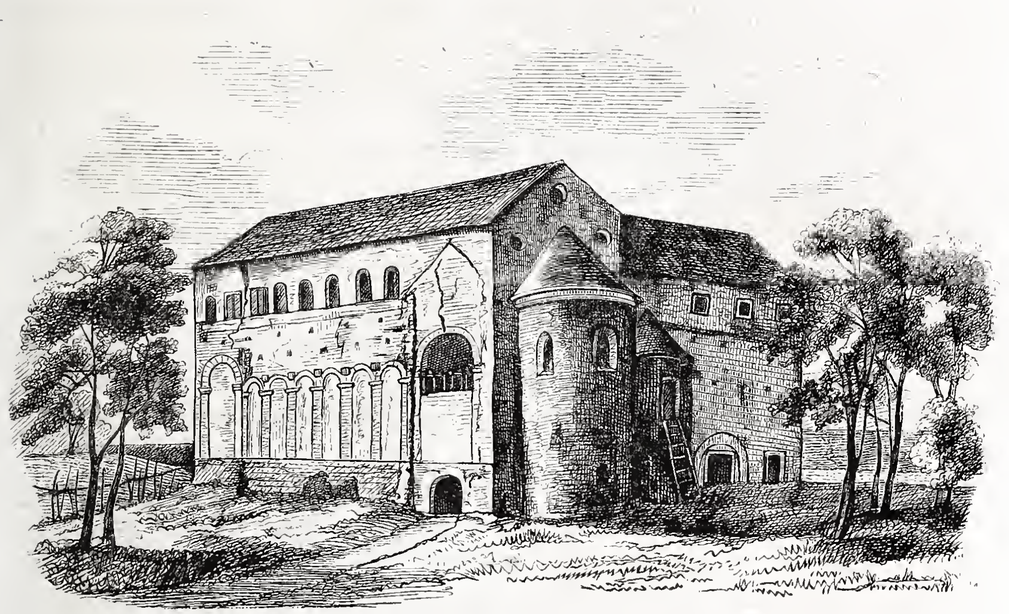


Fig. 1. Totalansicht der Einhard-Basilika (Klosterruine Steinbach).

Die Einhard-Basilika bei Michelstadt im Odenwald.

Mit Illustrationen.

Es ist kein Ding so schlimm, daß es nicht mitunter etwas Gutes zur Folge hätte. Auch in künstlerischen und kunstarchäologischen Dingen trifft dieser Satz bisweilen zu. So haben die jüngsten baulichen Veränderungen, die an der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche, jetzigen Pfarrkirche zu Seligenstadt am Main vorgenommen wurden und wodurch das Bauwerk, unter völliger Beraubung seines alterthümlichen Charakters, ein total modernes Aussehen erhielt, wenigstens das Gute gehabt, daß der wissenschaftlichen Forschung, in Folge der Entfernung von dekorativen Zuthaten des Rococozeitalters im Langhaus-Innern, die Möglichkeit geboten war, den Kern des Gebäudes auf seine Struktur und sonstigen Bildungsverhältnisse zu prüfen und hiernach seinen Ursprung und kunstarchäologischen Werth zu bestimmen.

Das Ergebniß der Untersuchung war ein für die Architekturgeschichte überaus erfreuliches, denn die gewonnenen Aufschlüsse bestätigten bis zur Evidenz die bis dahin nur durch Vermuthungen unterstützte Ansicht, daß die Seligenstädter Abteikirche in den wesentlichen Theilen des Mittelschiffes der Karolingerepoche angehört und als die Pfeilerbasilika zu betrachten ist, welche Einhard (Einhart, Eginhard, Karl's des Großen Eidam und Biograph und Intendant der kaiserlichen Bauten) um's Jahr 828 zu Ehren der h. h. Peter und Marzellin errichtete, nachdem deren Reliquien von Michelstadt im Odenwald nach dem Orte Ober-Mülinheim am Main gebracht worden waren, der dann den Namen Seligenstadt erhielt. Als Kriterien für den Nachweis der genannten Gebäudetheile als Eginhard-Gründung gelten theils die antikisirenden Profilirungen der Basamente und Kämpfer an den schlanken Pfeilern, theils die aus Ziegelsteinen und breiten Mörtelschichten bestehende

Struktur dieser Pfeiler und der sie verbindenden Archivolten: alles künstlerische und technische Momente, die in dieser Weise nur an Bauten vorkommen, bei deren Errichtung die Ueberlieferungen der römischen Architektur noch Geltung hatten, und dieß war eben in der Karolingerzeit der Fall.

Die Einführung der Einhard-Basilika zu Seligenstadt in die Kunstgeschichte als ein noch jetzt in wesentlichen Theilen bestehendes Bauwerk ist hiernach eine Thatsache, die denn auch auf der vorjährigen zu Darmstadt abgehaltenen Generalversammlung der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine, in deren Sektion für christliche Kunst der Gegenstand die eingehendste Behandlung erfuhr, allseitig anerkannt wurde. Den Trümmern des Kaiserpalastes zu Nieder-Ingelheim und der wohlerhaltenen schmuckvollen Grabkapelle Ludwig's des Deutschen zu Lorsch an der Bergstraße hat sich sonach ein drittes Denkmal als wichtige Ergänzung für die Erkenntniß der mittelrheinischen architektonischen Kunstübung der Karolingerepoche beigesellt.

Sollte die Forschung angesichts dieses erfreulichen Ergebnisses sich beruhigen und stille stehen? Mußte sie nicht vielmehr durch die Seligenstädter Aufschlüsse sich angetrieben fühlen, insbesondere an demjenigen Orte ihre Ziele weiter zu verfolgen, dessen früheste Geschichte ebenfalls durch kunsthistorische Daten mit dem Namen Einhard auf's Engste verknüpft ist? Durfte sie Michelstadt im Odenwald außer Acht lassen?

Wie jeder Kenner der Architektur der Karolingerepoche weiß, ging der Erbauung der Kirche zu Seligenstadt die Errichtung eines andern Sacralbaues voraus, den Einhard zu Michelstadt (urkundlich „Michlinstadt") auf den königlichen Gütern aufführte, die ihm und seiner Gemahlin Imma von Ludwig dem Frommen i. J. 814 verliehen worden waren. Diese Kirche wurde i. J. 821 zu Ehren der h. Jungfrau Maria eingeweiht. In seiner uns erhaltenen „Geschichte der Uebertragung der h. h. Märtyrer Peter und Marzellin" erzählt Einhard ausdrücklich, daß die Gebeine dieser Heiligen, die sein Notar Rathleich aus den römischen Katakomben entnommen hatte, bevor sie nach Ober-Mülinheim gebracht wurden, für diese von ihm zu Michelstadt erbaute Marienkirche bestimmt gewesen seien.

Die in kunstwissenschaftlichen Kreisen bis heute bestehende Vermuthung über die Schicksale dieser älteren Einhard-Gründung (basilica non indecori operis nennt Einhard selbst das Werk) war freilich nicht danach angethan, zu weiteren Untersuchungen zu ermuthigen; es verhielt sich damit nicht entfernt so günstig wie bei dem etwas jüngeren Karolingerbau zu Seligenstadt. Denn während hier von Vertretern der Tektonik wie der Kunstarchäologie das Vorhandensein von Bautheilen der Einhard-Basilika unter dem von einer im vorigen Jahrhundert stattgefundenen Erneuerung herrührenden Stuccobewurf als sehr wahrscheinlich allzeit angenommen worden war (die Meisten hatten in Uebereinstimmung mit Moller's Meinung unter der Pfeilerummantelung Säulen als Stützen der Hochwände vermuthet), ging die allgemeine Ansicht über Einhard's Kirchenbau zu Michelstadt bis heute dahin, daß von diesem Monumente keine Spur mehr übrig sei. Als Beleg wurde auf die mitten im Orte gelegene Michelstädter Pfarrkirche hingewiesen, deren gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts erfolgte Umwandlung in die jetzige spätgothische Hallenkirche keinen Stein auf dem andern gelassen habe. Man sieht, die Angaben lauteten so ungünstig wie möglich; sie waren eher abschreckend als ermuthigend, denn sie ließen jede weitere Prüfung aussichtslos erscheinen.

Nichtsdestoweniger drängte es den Verfasser dieser Zeilen zu selbständigen Forschungsversuchen, die er im Laufe des letzten Sommers anstellte und die von dem überraschendsten

Erfolg gekrönt wurden. Von dem Ergebniß meiner Untersuchungen machte ich zunächst in einem am 12. Juli zu Darmstadt in einer Versammlung der Kunstgenossenschaft und des historischen Vereins für das Großherzogthum Hessen gehaltenen Vortrage Mittheilung, worüber in der Tagespresse verschiedene Berichte erschienen sind, die eine selbständige Besprechung des Gegenstandes von meiner Seite in einer den kunstwissenschaftlichen Interessen besonders gewidmeten Zeitschrift für wünschenswerth bezeichnen, eine Aufforderung, welcher hiermit entsprochen wird.*) Kurz zusammengefaßt läßt sich das Resultat der angestellten Untersuchungen in dem Satze ausdrücken: ein karolingischer Sacralbau ist auf dem Grund und Boden des ehemaligen Einhardbesitzthums bei Michelstadt bis zur Stunde noch vorhanden, und, soweit neben den positivsten kunstarchäologischen Anhaltspunkten auch das historische Sachverhältniß sich verfolgen läßt, sprechen alle Gründe dafür, daß in diesem Karolingerbau die von Einhard um's Jahr 815 errichtete Marienkirche mit größter Wahrscheinlichkeit zu erkennen ist. Als Nachweis für diese Behauptung diene Folgendes:

Wenn seither die Forschung sich damit begnügte, den Ueberresten der Einhard-Gründung zu Michelstadt in den Substruktionen der jetzigen Pfarrkirche nachzugehen, so durfte sie allerdings die Behauptung von dem Mangel jeglicher Spur eines vorher an dieser Stätte bestandenen Einhard-Gebäudes wagen. Hier war überhaupt nichts der Art zu finden. Es war nämlich von vornherein schon eine irrige Voraussetzung, die Oertlichkeit der alten Stiftung an einer Stelle zu vermuthen, die, im Mittelpunkt des Städtchens gelegen, kaum zu den königlichen Gütern gehörte, worauf Einhard seinen Kirchenbau errichtete, ganz abgesehen davon, daß Michelstadt damals schon ein ansehnlicher Ort war und in Folge der schon einhundert Jahre früher durchgeführten Christianisirung des Odenwaldes ohne Zweifel eine eigene Parochialkirche bereits besaß. Ob dieses Heiligthum an der Stelle der heutigen Pfarrkirche sich erhob, was wahrscheinlich ist, kann für den vorliegenden Fall nicht releviren. Das aber ist sicher, daß die Einhard-Gründung nicht zur Parochialkirche bestimmt war, denn der Stifter hatte die Absicht, sie mit Religiosen zu besetzen.

Falsche Prämissen mußten nothwendig zu falschen Schlüssen führen. Nicht innerhalb des heutigen Michelstadt, sondern kaum zehn Minuten davon entfernt, westlich vom Bahnhofe, in der Nähe des gräflich Erbach'schen Schlosses Fürstenau und des daranstoßenden Dörfchens Steinbach, dort ist die alte Einhardkirche zu suchen, dort erhebt sich in stiller Einsamkeit auf grünem Wiesenplan und von Obstbäumen umgeben das altehrwürdige Gotteshaus, zwar trümmerhaft, aber in den erhaltenen Theilen so kenntlich, daß ein in vorromanischen Dingen kunstarchäologisch geübter Blick auch nicht einen Moment über den karolingischen Ursprung im Zweifel sein kann. Es ist die unter dem Namen „Kloster Steinbach" bekannte Kirchenruine.

Die Grundanlage der Kirche entspricht dem frühchristlichen Basilikalschema. Die Anordnung ist dreischiffig, erhöhtes Mittelschiff, niedrige Seitenschiffe, alle drei Schiffe in halbrunde Apsiden auslaufend. Der Bau ruht auf schlanken, durch Archivolten verbundenen Pfeilern und war ohne Gewölbe. Ob ein offener Dachstuhl, ob eine Flachdecke ihn abschloß, läßt sich mit Sicherheit nicht mehr bestimmen. Ein Nothdach überspannt jetzt das Gebäude. Ausladende Kreuzvorlagen scheinen, wenigstens ursprünglich und vor

*) S. Kunstchronik, Nr. 42, Korresp. aus Darmstadt; Darmstädter Ztg., Nr. 193: „Die Klosterkirche zu Steinbach i. O."; Augsb. Allg. Ztg., Beilage Nr. 219: „Ein Karolingerbau im Odenwald", und Nr. 6 des Korrespondenzblattes des Gesammtvereines der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine.

den romanischen Hinzufügungen, nicht beabsichtigt gewesen zu sein. Bis zur Vierung folgen sich sieben Arkadenstellungen, von denen die westlichste größere Abmessungen gehabt zu haben scheint als die sechs übrigen, und möglicher Weise als Aufenthalt der Büßenden, sogen. Paradies, diente. An dieser Stelle haben übrigens jüngere bauliche Zuthaten, die das ehemalige Vorhandensein einer Thurmanlage annehmen lassen, von dem ursprüng-

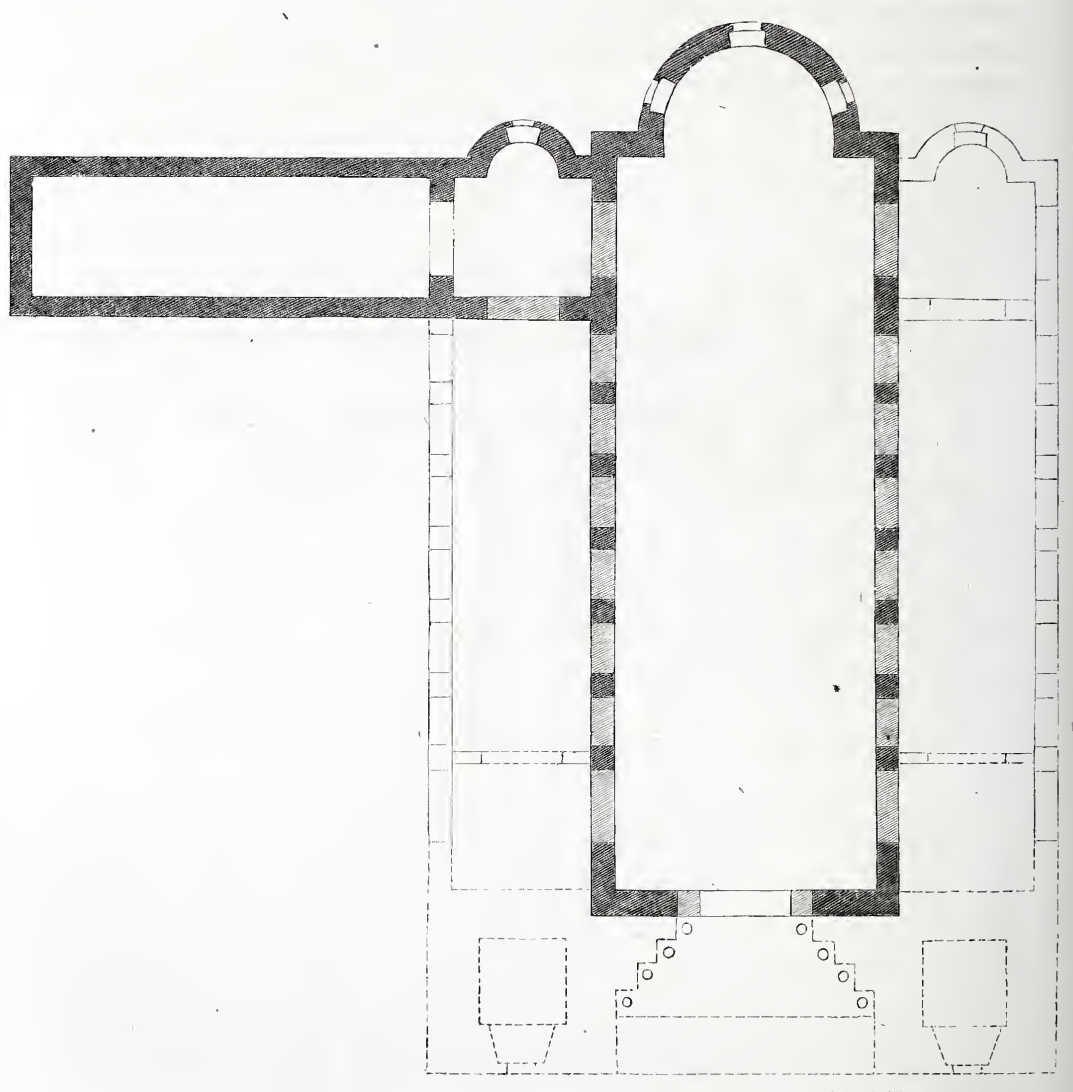


Fig. 2. Grundriß des erhaltenen karolingischen Mittelschiffs und romanischen Winterchores, der zerstörten Seitenschiffe und der ideal rekonstruirten romanischen Façade. (1/200 d. nat. Gr.)

lichen Zustande so gut wie Alles verwischt; anstatt der früheren Façade wird die Westseite von einer modernen Mauer abgeschlossen, durch welche eine stillose Oeffnung in das Innere der Basilika führt, die gegenwärtig als Schreinerwerkstätte und Lagerraum für Nutzholz dient. Nur das Mittelschiff mit der Vierung, die Hauptapsis und die Apsis des nördlichen Seitenschiffes stehen von dem eigentlichen Einhardbau noch aufrecht. Die Länge des erhaltenen Mittelschiffes beträgt 24 M. 10 Cm., die Breite 7 M. 10 Cm. An die kleinere Seitenapsis legt sich ein Flügelbau, der als Winterchor gedient haben mag. Die Anlage der nicht mehr vorhandenen Seitenschiffe läßt sich aus trümmerhaften Mauer-

ansätzen und aus den über den schmächtigen Pfeilern hervorragenden Konsolen mit Sicherheit bestimmen. Moderne Ausmauerungen am Chor und an der Westseite bekunden die Sorgfalt der Grafen von Erbach-Fürstenau für die Erhaltung der Ruine, die ihr Eigenthum ist. Um so befremdlicher erscheint es, daß ein Portal, das zu Anfang unseres Jahrhunderts, angeblich wegen Baufälligkeit der westlichen Hochwand, von dieser Stelle an das Schloß Fürstenau übertragen wurde, dort nicht mehr zu sehen ist. Wenigstens sind bis jetzt, bei wiederholten Besuchen der Oertlichkeit, alle meine Erkundigungen nach diesem Bautheil fruchtlos geblieben, was um so bedauerlicher ist, da gerade diesem Portal,

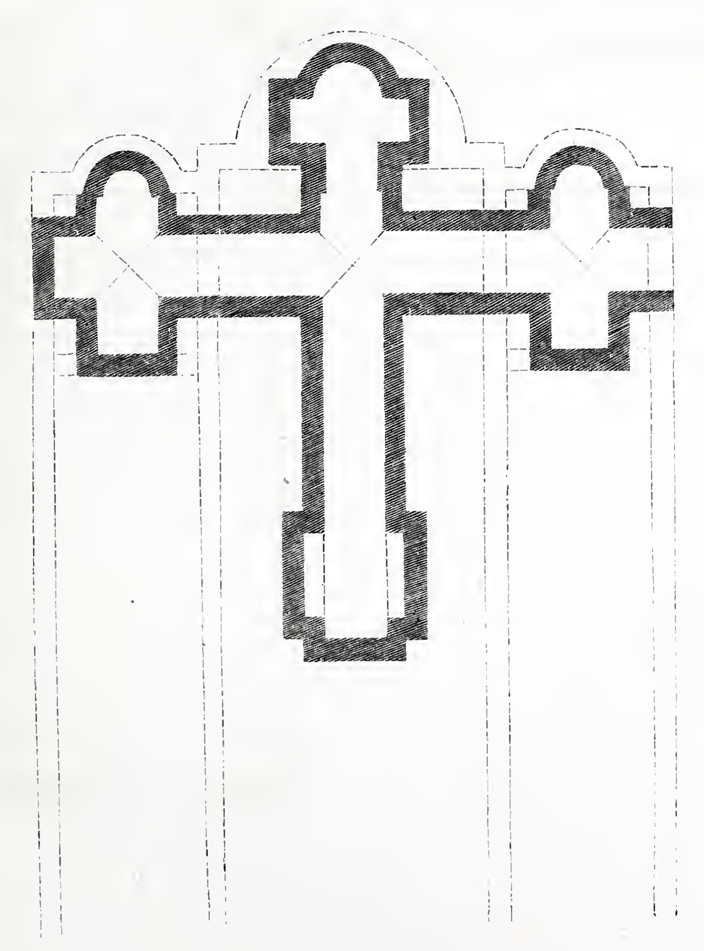


Fig. 3. Grundriß der Krypta der Einhard-Basilika.

wie noch näher ausgeführt werden wird, eine maßgebende Rolle in der bisherigen, stilistisch irrigen und somit auch chronologisch unrichtigen Bezeichnung des Bauwerkes zugewiesen worden ist.

Ein überaus merkwürdiger und zwar der besterhaltene Theil des ganzen Architekturwerkes ist die Krypta. Die ganze Anlage und die struktiven Verhältnisse dieser Unterkirche sind überraschend. Denn dieser Gebäudetheil entspricht nicht nur, wie solches fast durchweg bei Krypten Richtschnur ist, der räumlichen Ausdehnung der Vierung und der Altarapsiden, sondern erstreckt sich weit in's Mittelschiff hinein und ist, abweichend vom romanischen Kryptenbau, ohne Lichtöffnungen und so tief gelegt, daß keine Erhöhung des Innen-

raumes der Kirche erforderlich war. Durch die Verlängerung in der Richtung gen West erhielt die Unterkirche die Gestalt eines lateinischen Kreuzes. Was nun diese Grundanlage besonders auffällig macht, ist die ganz ungewöhnliche Behandlung und Ausgestaltung der vier Enden der Kreuzarme. Die beiden sich durchschneidenden Korridore laufen nämlich in kapellenartig erweiterte Räume aus, die theils an Oratorien, theils an Arkosolien in den römischen Katakomben gemahnen. So legen sich an die Endpunkte der Ostseite des nördlichen, mittleren und südlichen Kreuzarmes drei, den Haupt- und Nebenapsiden der Oberkirche entsprechende Nischen mit rechtwinkligen, nach West gerichteten Vertiefungen, so daß kleine Oratorien entstehen, während am Fuße des verlängerten Kreuzarmes, zu beiden Seiten des Korridors, je ein Arkosolium angeordnet ist. In dieser Ausgestaltung trägt die ganze Anlage deutlich das Gepräge eines Katakomben-Cömeteriums, und zwar einer „confessio" im frühchristlichen Sinne, also einer Oertlichkeit zur Aufstellung von Reliquiarien und Sarkophagen. Der Eingang zur Unterkirche befindet sich gegenwärtig an der Schmalseite des südlichen Kreuzarmes, und an dieser Seite des zerstörten Nebenschiffes mag auch der ursprüngliche Kryptenzugang angelegt gewesen sein.

Die Steinbacher Kirchenruine wurde seither als eine Schöpfung des romanischen Kunstkreises angesehen und als solche steht sie in fachwissenschaftlichen Werken und kunsttopographischen Handbüchern verzeichnet. Am meisten scheint das obengenannte Portal, von dem in den Schriften des historischen Vereins für das Großherzogthum Hessen (III. Bd. 2. Heft) noch Abbildungen existiren, die in der That auf das einfache, tiefgelaibte, säulengezierte und mit Tympanon versehene Portalschema des 12. Jahrhunderts hindeuten, zur Annahme des romanischen Ursprunges des Bauwerkes beigetragen zu haben. Allein, wirklich romanisch sind an der Steinbacher Kirchenruine nur einige Veränderungen und Erweiterungen. Ob zu diesen späteren Hinzufügungen schon die über den Arkaden sich erhebenden Hochwände zu rechnen sind, mag wegen der Form der klein gelaibten Oeffnungen im Lichtgaden, die mit den Fenstern in der karolingischen Hauptapsis übereinstimmen, vorerst dahingestellt bleiben. Entschieden romanisch, mit Ausnahme des in der Renaissance-Epoche aufgesetzten Obergeschosses, ist aber der vorhin als Winterchor bezeichnete Anbau auf der Nordseite. Zu den Bautheilen romanischen Ursprungs gehörte nun auch jenes Portal, und mit Rücksicht auf seine hervorstechenden stilistischen Einzelheiten war man allerdings berechtigt, von romanischer Architektur an dem Steinbacher Denkmale zu reden. Aber diese Stilbestimmung hat keine Allgemeingültigkeit für das Bauwerk, sondern nur Geltung in der Einschränkung auf einzelne Dependenzen und Veränderungen. Das ganze Gebäude als romanisch zu bezeichnen, war ein großer stilistischer Mißgriff, der um so entschiedener zu beseitigen ist, je länger er sich leider in der kunstgeschichtlichen Literatur behauptet hat. Die Steinbacher Kirchenruine ist in ihren wesentlichsten Bestandtheilen so wenig romanisch, als sie nach einigen noch späteren Veränderungen, wie z. B. der Spitzbogenthüre am nördlichen Transept, der Epoche der Gothik, oder nach den Fenstern im westlichsten Theile des Mittelschiffes und im Obergeschoß des Winterchores, wo wir Motiven der neueren Kunstweise begegnen, der Renaissance zugeschrieben werden kann.

Auf was es bei der Stilbestimmung eines Architekturwerkes ankommt, das ist der Baukern. Und der Kern der Steinbacher Ruine, bis jetzt noch nicht gewürdigt, noch von Niemand, weder von einem Bautechniker noch von einem Archäologen oder Kunsthistoriker auf seine charakteristische Struktur und eigenthümlichen Bildungsverhältnisse geprüft, dieser Baukern ist karolingisch.

Aus einem doppelten Grunde mag die bisherige, irrthümliche Stilbestimmung und damit in Verbindung die unrichtige Zeitstellung des Gebäudes zu erklären sein: einmal aus dem Umstande, daß die romanischen Veränderungen und Zuthaten, insbesondere jenes Portal, durch ihre schmuckreichen plastisch-architektonischen Einzelformen zumeist das Auge gefangen nahmen und vom Baukern ablenkten; dann, weil bis vor nicht langer Zeit die Aufmerksamkeit der Freunde monumentaler christlicher Kunst diesseits der Alpen vorzugsweise den romanischen Denkmälern aus der ersten und den gothischen aus der zweiten Hälfte des Mittelalters mit Vorliebe nachgegangen ist, die vorromanische Kunst dagegen, also der Kunstkreis der karolingischen Zeit, minder berücksichtigt wurde und streng genommen bis heute noch ein lange nicht erschöpfter Gegenstand und ein wenig beschriebenes Blatt geblieben ist. Indessen wäre es vorschnell, aus der Vorliebe der Forschung der letzten Decennien für die eigentlich mittelalterlichen Werke auf ein bewußtes ablehnendes Verhalten gegenüber der Kunstübung älterer Epochen, im vorliegenden Fall der Karolinger-Aera, einen Schluß zu ziehen. Nichts wäre irriger. Auch hier erklärt ein zweifacher Grund das anscheinend Auffallende der Thatsache. Einmal sind die Karolingerwerke, im Vergleich zu der großen Anzahl der romanischen und gothischen Architekturen, überaus selten, und, was wir bis jetzt von ihnen als kunsthistorischen Thatbestand kennen, findet sich, mit Ausnahme des Centralbaues zu Aachen, minder in volkreichen Städten und an vielfrequentirten Bahnlinien, als vielmehr an kleinen und abgelegeneren Orten. Ferner sind die karolingischen Baudenkmäler, und gerade Steinbach ist dafür ein deutlicher Beweis, nach den zahlreichen Veränderungen und Verstümmelungen, die sie im Laufe der folgenden Jahrhunderte erfuhren, in einen Zustand gerathen, daß sie nicht etwa nur vor dem Blicke des Laien, sondern auch manches Architekten und Archäologen räthselhaft dastehen und von ihnen nach Erscheinungsformen beurtheilt werden, die nicht die ursprünglichen sind.

In der That, um die primitiven Mauern, Pfeiler, Archivolten, Profilirungen und anderen technischen und künstlerischen Faktoren an Werken der Architektur vorromanischer christlicher Kunst von den später hinzugefügten Mauertheilen und Einzelformen mit Sicherheit zu unterscheiden und von sonstigen eingetretenen Umgestaltungen getrennt zu halten, dazu reicht eine moderne bauwissenschaftliche Fachbildung ohne tieferes Eindringen in die Kunstgeschichte ebenso wenig aus, wie etwa ein blos encyclopädisches archäologisches Wissen. Dazu bedarf es gründlicher archäologischer Spezialkenntnisse, und nicht etwa blos in Sachen der stilistischen Besonderheiten in der Formensprache plastisch-architektonischer Details; es bedarf hierzu wesentlich auch eines für die Eigenthümlichkeiten der historischen Bautechnik geschärften Auges. Welche wichtigen Unterscheidungsmerkmale kommen nicht schon für die Gruppe der karolingischen Baudenkmäler selbst in Betracht! Es verlohnt sich, diesen Umstand einen Augenblick näher zu erwägen, zumal dadurch der Weg zum eigentlichen Gegenstande der Betrachtung keineswegs außer Acht bleibt, vielmehr naturgemäß sich fortsetzt.

Vergleicht man die architektonischen Monumente unter einander, die mit Sicherheit als aus der Karolingerepoche stammend angenommen werden, so zeigen sich zwei auffallend verschiedene Kunstweisen. Einmal ließen Karl der Große und seine unmittelbaren Nachfolger bei ihren Bauten absichtlich die Architekturen der römischen und byzantinischen Kaiserzeit nachahmen. Zu Nieder-Ingelheim antikisirte im römischen Sinne die kaiserliche Prachthalle durch Anlehnung an das Vorbild der Verkehrs- und Gerichtsbasiliken West-

rom's; zu Aachen byzantinisirt im Sinne des oströmischen Centralbausystems die noch erhaltene Pfalzkapelle, das Münster, in Uebereinstimmung mit S. Vitale zu Ravenna; an der Grabkapelle Ludwig's des Deutschen zu Lorsch zeigt sich eine Kombination weströmischer und oströmischer Motive in der Vereinigung römischer Einzelformen an Säulen und Pilastern mit byzantinisirender Musivbehandlung der in weißen und rothen Farbentönen auftretenden Wandverkleidung der beiden Façaden. Daneben bestand nun aber gleichzeitig noch eine zweite Weise, wobei die individuelle Vorliebe des großen Kaisers nicht befolgt wurde, sondern die Architekten der Epoche, ohne sich auf einfaches Nachahmen oder Kombiniren zu verlegen, die frühchristliche Basilikal-Architektur objektiv verständig beibehielten und fortsetzten, und eben dies that auch Einhard in seinen beiden Basiliken im Odenwald und im unteren Maingau. Im Umfange der Uebung der charakterisirten Kunstweisen blieb jedoch die Technik im Mauerbau eine gemeinsame, d. h. die karolingische Bautechnik folgte der römischen Eigenart, und dies war vornehmlich der Fall hinsichtlich der Anfertigung des Baumaterials aus gebrannter Erde. Eine bekannte Thatsache ist nun die große Sorgfalt, womit die Römer die Fabrikation der Ziegel oder Backsteine betrieben, sowohl in der Auswahl vortrefflicher Ziegelerde, als auch in Bezug auf den Grad des Brennens zur Erzielung der Härte des Materials und seiner schönen rothen Farbe. Bei der Verwendung solcher Steine sind die Mörtelfugen meist ebenso stark wie die Werkstücke. Neben dem reinen Ziegelbau wechseln gar oft einzelne Ziegelschichten mit Bruchsteinlagen ab, wodurch das römische Mauerwerk ein musivisches Aussehen erhielt.

Alle diese Eigenthümlichkeiten der römischen Ziegelbautechnik, die schon an der Einhard-Basilika zu Seligenstadt als kennzeichnende Merkmale an's Licht traten und für die kunstgeschichtliche Klassifizirung dieses Bauwerkes vor dem Forum der Wissenschaft bestimmend sich erwiesen haben, kommen auch an der Steinbacher Basilika zur Erscheinung, und zwar in einer noch überraschenderen Weise, da nicht nur die Struktur der Arkadenpfeiler durch die Abwechselung der nach römischer Weise gebrannten und geformten Steine mit breiten Schichten feinkörnigen Mörtels davon Zeugniß giebt, sondern auch in der Mauertechnik der Krypta Beweise dafür sich vorfinden, indem daselbst Ziegelschichten mit Bruchsteinlagen, theilweise sogar, und dann zumeist im Scheitel der Wölbungen, mit Werkstücken aus Tuffstein alterniren, was gleichfalls der Römertechnik analog ist.

Hier könnte nun im Hinblick auf Römerniederlassungen im Odenwalde (es sei an die nahegelegenen, zum Limes des Dekumatenlandes gehörigen Kastelle zu Eulbach und Wirzberg, dicht an der bayerisch-hessischen Grenze, erinnert) rücksichtlich der Aechtheit des Steinbacher gebrannten Karolingermaterials Zweifel erhoben und die Möglichkeit der Verwendung von Ziegeln eines als wohlfeiler Steinbruch benützten Römerwerkes entgegengehalten werden. Der Einwurf ist unschwer abzuweisen, da es an positiven Beweisen für die kunstmäßige Ziegelbereitung in der Karolingerzeit, und zwar auf Veranlassung Einhard's selbst, keineswegs fehlt. Es hat sich nämlich von Einhard ein Brief erhalten, worin dieser kunstliebende Bauherr bei einem Ziegelbrenner, Egmunel mit Namen, quadratische Ziegel von zwei Fuß Länge und Breite und vier Zoll Dicke bestellt, ferner ähnliche kleinere Backsteine von drei Zoll Dicke und einem halben Fuß und vier Zoll Länge und Breite. Bestätigt nun schon dieses Schreiben hinlänglich Einhard's genaues Eingehen auf die Technik des Ziegelmaterials und seine bauliche Verwendung, so giebt das Schriftstück auch Anlaß zu einer Kombination, die wohl einer vorübergehenden Erwähnung werth ist. Der an den genannten Egmunel gerichtete Brief ist nach dem Jahre 828, mithin

nach Einhard's Uebersiedelung nach Seligenstadt, sowie höchst wahrscheinlich während des Baues der dortigen Basilika an einen Meister geschrieben, der von der Baustätte entfernt wohnte. Da nun die Michelstädter Kirchengründung der Seligenstädter Stiftung urkundlich nachweisbar vorausging, da beide Orte nicht allzu entfernt von einander liegen, um die Annahme eines Steintransportes zulässig erscheinen zu lassen, da insbesondere, wie heute noch der Augenschein lehrt, das Michelstädter gebrannte Material als ganz vorzüglich sich bewährt hatte, so dürfte die Annahme ziemlich nahe gelegt sein, Meister Egmunel sei ein Fabrikant künstlicher Ziegelsteine zu Michelstadt oder in der Nähe dieses Ortes gewesen. Uebrigens sei dem wie ihm wolle, als thatsächliches Moment erhellt aus Einhard's Brief so viel, daß bei seinen Bauten neues Ziegelmaterial zur Anwendung kam und die gebrannten Steine nicht etwa von bestehenden Römerbauten entnommen und in der Art benützt wurden, wie es sonst in karolingischer Zeit und später mit Materialien antiker Bauwerke geschah. Weder zu Seligenstadt, noch zu Steinbach sind denn auch die gebrannten Steine mit einer der aufgestempelten Legionsmarken versehen, mit denen durchweg das römische Ziegelmaterial in so charakteristischer Weise bezeichnet ist, das, beiläufig bemerkt, wo es in den Kastelltrümmern des Pfahlgrabens im Odenwald sich vorfindet, das Zeichen der XXII. Legion trägt.

Ein näheres Eingehen auf die bezüglich des Materials geschilderten Bildungsverhältnisse der Steinbacher Kirchenruine läßt erkennen, daß sich in der ganzen Bauanlage ein klares Verständniß für die statischen und konstruktiven Bedingungen ausspricht. Schon die Krypta ist dafür ein bedeutsames Zeugniß. Die Korridore bilden gleich vom Boden an Tonnengewölbe, die sich im Mittel als Kreuzgewölbe primitivster Art durchschneiden. Die Mauertechnik zeigt den oben charakterisirten, der römischen Weise folgenden Wechsel von Bruchsteinen und Doppellagen kräftiger, überaus konsistenter Ziegel von wechselnder, mitunter bis zu 30 Centimeter sich steigernder Länge und verbunden durch breite Schichten feinkörnigen Mörtels, worin sogar die Spuren von Thongefäßscherben und zerstoßenen Ziegelsteinen, also wiederum der Römertechnik analog, nicht fehlen. Die Anwendung dieses Mauerbaues verlieh sämmtlichen Theilen der Krypta, dem Kreuzgewölbe, den Tonnengewölben der Korridore, den Nischenwölbungen der Oratorien und den Bögen der Arkosolien eine so große Solidität, daß die Unterkirche bis zur Stunde noch von keinem Makel berührt ist.

Die gleiche technische Tüchtigkeit zeigt sich an der wohlerhaltenen Arkadenstellung des Mittelschiffes der Basilika, wo den Verfasser zuerst die untrüglichen Merkmale des karolingischen Ursprunges des Werkes überraschten. Hier deckt zunächst eine mächtige Schichte von Bruchsteinen die Fundamente ab. Darüber erheben sich, aus gegliederter, leider stark beschädigter Basamentvermittelung, schlanke viereckige Stützen, die in ihrem leichten Emporstreben, im Vergleich wenigstens zur Gedrungenheit romanischer Arkadenstützen, eher den Eindruck von Säulen als von Pfeilern machen, weßhalb denn auch die Archivolten, übereinstimmend mit der Bogenanordnung in frühchristlichen Basiliken, keine weitgedehnten Zwischenräume überspannnen, sondern in mehr gedrängter Anordnung und darum in lebhafterem Rhythmus aufeinander folgen. Die Uebereinstimmung dieser schlanken Pfeiler mit denen zu Seligenstadt kann bezüglich des Technischen nicht größer sein. Hier wie dort prächtiges Material aus gebrannter Erde, die einzelnen Ziegel so aufeinander und nebeneinander gereihet und durch die übliche breite Mörtellage geschieden, daß je zwei Langseiten, oder je die Langseite des einen und die Schmalseite des andern Steines in

gleiche Flucht gelegt, die Breite des Pfeilers ausfüllen, wodurch sich eine gewisse, hin und wieder jedoch durch Ungleichheiten unterbrochene Regelmäßigkeit des Schichtenwechsels ergiebt. Kämpfer aus buntem Sandstein, gleichfalls dem Seligenstädter Bauwerk analog, vermitteln den Uebergang vom Pfeilerschaft zu den Archivolten. Nur darin weicht Steinbach von Seligenstadt ab, daß die Farbe des gebrannten Materials in tieferem Roth glüht und die Archivolten nicht in Ziegel, sondern in Haustein sich wölben.

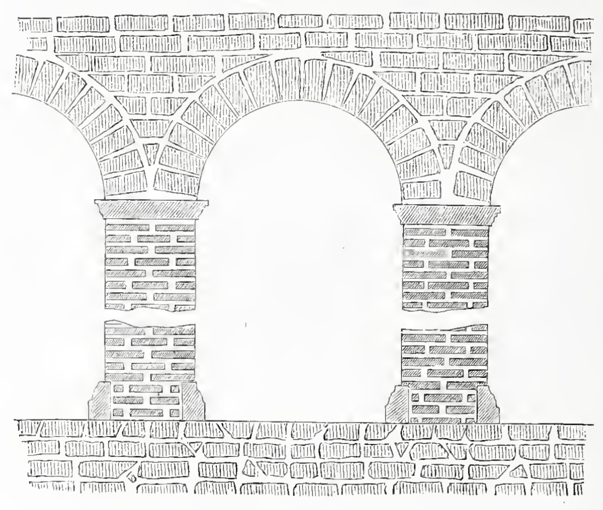


Fig. 4. Arkadenstellung des Mittelschiffs.

Der gesammte Arkadenbau ist von so großer technischer Tüchtigkeit, daß er nicht nur im Innern, wo an mehreren Stellen der Bewurf noch haftet, sondern sogar auf der Wetterseite, wo der Bewurf dem Zahn der Zeit freilich gewichen ist, in seiner Struktur nicht im mindesten gelitten hat. Ja, der ganze Stützenbau stellt sich sowohl in dem Steinmaterial wie in den Mörtelschichten in dem Grade unversehrt dar, als sei das Werk erst vor verhältnißmäßig kurzer Zeit und unter sorgfältigster Bauführung aus den Händen der Werkleute hervorgegangen. Der Unterschied dieser mehr als tausendjährigen Ziegelbautechnik zu Arbeiten neueren Datums ist so groß, daß vergleichsweise die Füllmauern, womit nach der Zerstörung der Nebenschiffe die Arkadenintervalle behufs räumlicher Ausnützung des erhalten gebliebenen Mittelschiffes zu Profanzwecken geschlossen wurden, ein altes verwittertes Aussehen haben, während die wetterbeständigen schlanken Karolingerpfeiler im satten Roth des Backsteins und im lichten Gelb der breiten Mörtelfugen auf den ersten Blick sich wie jüngere Schöpfungen dagegen abheben und durch ihr vortreffliches Gefüge wie durch ihre Farbenwirkung, besonders im Abendsonnenlicht, eine wahre Augenweide für den Kunstfreund sind. Ob die Hochwände der gleichen Technik folgen, also entschieden für die Einhardzeit in Anspruch zu nehmen sind, kann nur eine genauere Untersuchung ergeben, da hoch über den Arkaden der Bewurf noch vielfach haftet. Bemerkenswerth an dieser Stelle bleiben vorerst immerhin die Oeffnungen des Lichtgadens, auf deren Uebereinstimmung mit den Fenstern der Apsiden schon hingewiesen wurde, wo die mit zerstoßenen Ziegeln untermischten Mörtelfugen den karolingischen Ursprung ebenfalls deutlich bekunden.*)

*) Genauere Maß- und Detailangaben nach dankenswerthen Aufnahmen von Studirenden des Darmstädter Polytechnikums (Hörer meines Collegs für Kunstgeschichte), die sich auch um die artistische Ausstattung

Ist hiernach schon die Technik der wesentlichsten Theile des Baukernes der Basilika der Art, wie diese Weise nur bei Karolingerbauten, d. h. an Architekturen vorkommt, bei deren Errichtung die Ueberlieferungen der römischen Bautechnik noch herrschend waren, so ist der weitere Umstand gewiß nicht von geringerem Werthe, daß die Uebereinstimmung mit der Kunst der Römer sich auch auf die Einzelformen der Pfeilerkämpfer, der Pfeilerbasamente und des äußeren Apsidengesimses, also auf die architektonische Zier erstreckt. In der Profilirung dieser Schmucktheile der Einhardkirche spricht sich nämlich, gleich unverkennbar wie im Technischen, jener Geist der römischen Architektur aus, der bekanntlich die dekorativen Glieder an den Bauwerken der Karolingerzeit allesammt belebt und durchdringt, und dessen viel strengere Formensprache als die romanische nur noch auf eine eingeschränkte Dauer in der unmittelbar an das karolingische Zeitalter sich anschließenden Epoche bemerkbar ist.

Was zunächst die Pfeilerkämpfer, also diejenigen dekorativ behandelten Werkstücke betrifft, welche an den Arkadenstützen das Kapitäl vertreten, so finden sich Profilirungen nur an den Innenseiten der Arkaden, mithin da, wo die Archivolten ansetzen. An den beiden andern, dem Mittelschiff und den Nebenschiffen zugekehrten Seiten sind die Kämpfer

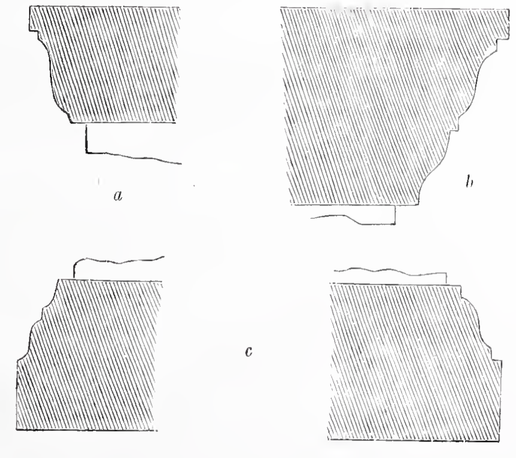


Fig. 5. Details.
a. Pfeilerkämpfer, b. Apsidengesims, c. Pfeilerbasamente.

glatt, sonach von analoger Behandlung wie an der Basilika zu Seligenstadt und an den Pfeilern der Sepulcralkapelle zu Lorsch, wo sich übrigens den Pfeilern noch Halbsäulen vorlegen. Auch die Gliederung des Profils der Steinbacher Kämpfer (oberes und unteres Plättchen, jenes vorgekragt, dieses eingezogen, dazwischen das etwas steile, sanft geschwungene Karniesmotiv) stimmt mit Seligenstadt und Lorsch überein. Die auffälligste Bildung zeigt aber das Gesims am oberen Rande der Außenseite der Hauptapsis; denn dieser

---

dieser Abhandlung verdient machten, sind folgende: Höhe des Pfeilers einschließlich Kapitäl und Basis 2 M. 97 Cm.; Höhe des Kämpfers 15 Cm.; Höhe des Basaments 22 Cm.; Breite des Pfeilers 60 Cm.; Breite des Kämpfers 77 Cm.; obere Breite des Basaments 5½ Cm.; untere Breite des Basaments 12 Cm.; Spannweite der Pfeiler 1 M. 38 Cm. — Die Pfeiler bestehen aus 42 Ziegelschichten in einer Gesammthöhe von 2 M. 82 Cm.; die mittlere Höhe von Backstein plus Fuge ergibt sich daher zu etwa 6,7 Cm., die Höhe des Backsteins zu 3,8—3,4 Cm., die Dicke des Mörtels zu 2,9—2,7 Cm. Die Länge der durchlaufenden ganzen Ziegel beträgt etwa 33 Cm., wird also von den größten Kryptenziegeln (35—36 Cm.) übertroffen. Ueberhaupt ist die Backsteinhöhe und die Dicke der Mörtellagen an den verschiedenen Gebäudetheilen wechselnd; auch die Bruchsteine der Archivolten haben verschiedene Dimensionen.

Schmucktheil ist in seiner Gliederung, bestehend aus zwei übereinander vorkragenden, durch Plättchen getrennten Karniesschwingungen, der Profilirung des Kämpfers am Triumphbogen der Palatialbasilika zu Nieder-Ingelheim fast identisch. Nur darin mag eine Abweichung von der Pfeilerzier der Seligenstädter Basilika erkannt werden, daß die dekorativen Gliederungen dieser jüngeren Stiftung in mehr gesteigertem formalem Reichthum auftreten als zu Steinbach, namentlich hinsichtlich der attisch durchgebildeten Behandlung der Pfeilerbasamente, die an dem älteren Bauwerk im Odenwalde eine mehr karnies- und gesimsförmige Linienführung haben.

Faßt man sämmtliche in Vorstehendem erörterten kunsttechnischen und künstlerischen Faktoren, wie sie an der Steinbacher Kirchenruine zu Tage treten, in Eins und vergleicht man sie mit den analogen Erscheinungen an den Karolingerdenkmälern zu Nieder-Ingelheim, Seligenstadt und Lorsch, so wird man leicht erkennen, daß sie eine zu deutliche Sprache reden, als daß irgend ein gegründeter Zweifel an dem karolingischen Ursprung auch dieses Bauwerkes erhoben werden kann. Jedermann, der mit den kunsthistorischen Kriterien der Epoche irgend vertraut ist, wird vielmehr die Basilika zu Steinbach mit Entschiedenheit als einen Karolingerbau erklären. Von einem sich überstürzenden Frühdatiren, vor dem die Kunstwissenschaft mit Recht warnt, kann im vorliegenden Falle keine Rede sein.

Eine andere Frage ist allerdings die, ob das Bauwerk wirklich für die um 815 gegründete Marien-Basilika Einhard's oder aber für einen davon unabhängigen, selbständigen Kirchenbau zu halten sei. Meine persönliche Stellung auch zu diesem Theile des zu behandelnden Gegenstandes ist schon in der Ueberschrift dieser Abhandlung vorangedeutet und die bisherigen Ausführungen enthalten bereits da und dort Fingerzeige nach dieser Seite hin. Mit ausreichenden diplomatischen Gründen läßt sich allerdings das Identitätsverhältniß der Michelstädter Einhardstiftung und der Steinbacher Kirchenruine zur Zeit ebensowenig unterstützen, wie eine etwaige gegentheilige Meinung. Aber an Wahrscheinlichkeitsgründen von erheblichem Belang für dieses Verhältniß ist auf streng historischem Boden ebenfalls kein Mangel, und es mag daher gestattet sein, auch diese Seite der Frage kurz zu beleuchten.

In dem Schenkungsbrief, den Ludwig der Fromme i. J. 814 über die an Einhard und Imma verliehenen, bei Michelstadt gelegenen königlichen Güter ausstellte, sowie in der Urkunde vom 12. September 819, kraft welcher Einhard und seine Gemahlin, für den Fall kinderlosen Absterbens, ihre Besitzungen im Odenwald testamentarisch der Abtei Lorsch überlassen, ferner in der Urkunde der Grenzbeschreibung dieses Besitzthums, ist weder eines Dorfes Steinbach noch einer klösterlichen Stiftung dieses Namens gedacht. Auch in der „Geschichte der Uebertragung der h. h. Blutzeugen Peter und Marzellin", die, wie schon erwähnt, keinen Geringeren als Einhard selbst zum Verfasser hat, und worin derselbe berichtet, daß die Gebeine dieser Märtyrer, die er in Folge einer visionären Andeutung nach Seligenstadt bringen ließ, anfänglich für die zu Michelstadt erbaute Kirche bestimmt waren und dort mehrere Jahre geruht hatten, auch in diesem Schriftstück findet sich keinerlei Erwähnung von dem Bestehen oder der Errichtung einer zweiten Kirche oder eines Klosters im Umfang der Einhard und Imma überlassenen ehemaligen Krongüter, was sicherlich nicht unterblieben wäre, wenn Einhard einen solchen Bau vollführt oder auch nur angefangen hätte. Ueberhaupt kommt der Name Steinbach in keiner Urkunde der Zeit vor.

Auch als nach Einhard's und Imma's Ableben (836 und 844) deren Odenwaldgüter, kraft der erwähnten letztwilligen Verfügung, an Lorsch gefallen waren, bleibt der Name Steinbach noch auf dritthalb Jahrhunderte hinaus den Annalen dieser Abtei fremd. Unter dem Jahre 1073 berichtet dann das Lorscher Chronikon, Abt Ulrich habe die Cella Michelstadt, wo schon Einhard eine Genossenschaft von Dienern Gottes habe versammeln wollen, nachdem die Gründung 253 Jahre hindurch öde und wüst gelegen, wieder in bewohnbaren Stand gebracht und mit Religiosen besetzt, denen der Abt zu ihrem Unterhalt gewisse Güter anwies. Diese von Ulrich begonnene Erneuerung der alten Stiftung dehnte dann sein Nachfolger, Abt Winter, welcher dem Kloster Lorsch von 1078 bis 1089 vorstand, durch Verleihung noch anderer Güter weiter aus, und nun erst, einige Zeit nachher, i. J. 1095, tritt in den Lorscher Annalen zum ersten Male der Name Steinbach („Steinbeche") auf. Hiermit sind wir in unserer Darlegung vor den Angelpunkt des zweiten Theiles der zu lösenden Frage gestellt.

Die Historiographie faßte nämlich bisher das Sachverhältniß so auf, als sei unter Steinbach eine neben der Einhardgründung bestehende besondere Stiftung zu verstehen. Mir will es dagegen scheinen, als sei Michelstadt, im Sinne des Einhard-Kirchenbaues genommen, mit dem erwiesener Maßen erst viel später auftretenden Steinbach identisch, d. h. ich betrachte Steinbach (augenscheinlich der Name eines mittlerweile entstandenen Gehöftes oder Dörfchens) lediglich als die jüngere Bezeichnung der alten, im Angesicht des eigentlichen Michelstadt sich erhebenden Einhardstiftung. Wie anders auch? Weder Einhard's Schriften, noch die übrigen Schriftdenkmäler der Karolingerzeit enthalten eine Andeutung über eine Oertlichkeit oder eine Gründung mit Namen Steinbach. Und, wäre dieses Steinbach von einem Lorscher Abte oder sonst einem Stifter als selbständige geistliche Genossenschaft als Cella, Propstei oder auch nur als einfaches Gotteshaus neben der i. J. 1073 erneuerten Einhardstiftung errichtet worden, so würden die Annalen der berühmten Benediktiner-Abtei dieser auf ihrem eigenen Grund und Boden entstandenen frommen Gründung sicherlich gedenken, zumal diese Aufzeichnungen uns sonst über bauliche Unternehmungen der Benediktiner von Lauresham, wie Lorsch früher hieß, nicht im Stiche lassen. Aber auch in dieser Beziehung fehlt es zur Zeit an allem und jedem urkundlichen Nachweis. Ebenso spricht der Umstand, daß die Einhardgründung so viele Jahre hindurch von Lorsch vernachlässigt wurde, mit Entschiedenheit für eine der Besitz-Aera dieser Abtei vorhergehenden Stiftungszeit und unterstützt in keinerlei Weise die Annahme einer jüngeren Epoche für diesen Kirchenbau.

Mehr Licht werfen die folgenden Jahrhunderte in die Frage. Die Religiosen von Lorsch, die in Michelstadt nach der Erneuerung des alten Besitzthums eingezogen waren, scheinen sich nur bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts behauptet zu haben; wenigstens erlischt vom dritten Jahrzehnt dieses Säculums ab jede Spur von der Fortdauer des Michelstädter Klosters als Benediktiner-Niederlassung. Die Vermuthung liegt nahe, daß die Gründung gleiches Schicksal mit der Abtei Lorsch selbst gehabt habe, die damals durch Erzbischof Sigfried von Mainz aufgelöst und später, nach einigen Irrungen, den Prämonstratensern eingeräumt wurde. Zu Michelstadt aber treten nunmehr, an Stelle der bisherigen Ordensbrüder, Ordensschwestern auf, die von Einigen für Benediktinerinnen, von Andern für Prämonstratenserinnen gehalten werden. Die erstere Annahme ist augenscheinlicher richtiger. Sie stützt sich auf eine Urkunde, die für die Erkenntniß und Feststellung des ganzen Verhältnisses der in Rede stehenden Stiftung geradezu entscheidend

ist und von der es unbegreiflich erscheint, wie sie bisher, ungeachtet ihrer Deutlichkeit, Klarheit und Bestimmtheit, zu Mißdeutungen und irrigen Folgerungen in der Frage Michelstadt-Steinbach Anlaß geben konnte. In dem von Papst Gregor IX. i. J. 1233 den auf die Lorscher Religiosen gefolgten Klosterfrauen gewährten feierlichen Bestätigungsbriefe der zur Niederlassung gehörigen Besitzungen ist nämlich von einem Steinbeche oder Steinbach ebenfalls keine Rede, sondern das Kloster erscheint unter dem Namen Michelstadt und zwar als Monasterium ordinis sancti Benedicti. Da nun unter diesen Ordensfrauen einzig und allein nur die Benediktinerinnen zu Steinbach verstanden sein können (ein zweites Kloster dieser Regel existirte in und um Michelstadt nicht), welches durchschlagendere Moment für das Identitätsverhältniß von Michelstadt-Steinbach könnte es geben als die klare, nicht mißzuverstehende Sprache jener Urkunde, die an dem ursprünglichen Namen der Gründung mit dem Konservatismus festhält, der überhaupt die Sprache des päpstlichen Stuhles kennzeichnet. Allerdings bestand das Frauenkloster bis zu seiner Aufhebung in den Zeiten der Reformation (1535) unter dem Namen Steinbach fort. Aber merkwürdig, die Klostereinkünfte beruhten, wo immer davon Kunde gegeben wird, ausnahmslos auf Gütern und Gefällen, die nachweislich der vorher aufgelösten Propstei Michelstadt gehört hatten. Und in dieser Beziehung ist wiederum jener päpstliche Bestätigungsbrief von Wichtigkeit; denn es werden darin die Güter zu Marbach, Elsbach und Bullau als solche aufgezählt, die später, bis zur Besiegelung des Schicksals der altehrwürdigen Stiftung durch ihre Annexion seitens der den veränderten kirchlichen Verhältnissen anhangenden Grafen von Erbach, im Besitz der Steinbacher Benediktinerinnen gewesen sind. Der Schluß liegt nahe, daß im Laufe der Zeit der Name Steinbach an die Stelle des ursprünglichen Namens Michelstadt zur Bezeichnung der alten, in unmittelbarer Nähe dieses Städtchens gelegenen Kirchengründung getreten ist. Ob dieser Namenswechsel in Folge eines mittlerweile entstandenen Gehöftes und mit dem Einzug der Ordensfrauen geschah, was uns wahrscheinlich dünkt, ob früher, ob erst später, bleibt dahingestellt.

Und noch auf eine andere historische Thatsache, die gleichzeitig ein kunstgeschichtliches Moment in sich schließt, sei zur Aufklärung des bisher dunkeln Sachverhältnisses aufmerksam gemacht. Nach dem Bericht des Lorscher Chronikon waren in Beginn des 12. Jahrhunderts zwischen dem Abt Benno von Lorsch und dem ihm unterstellten Propst Libellin von Michelstadt Irrungen ausgebrochen, zu deren Beilegung Benno sich i. J. 1119 nach Kloster Michelstadt begab. Der Abt starb auf dieser Visitationsreise und wurde in der „Marienkirche," also in dem von Einhard errichteten Gotteshaus begraben. Libellin folgte seinem Vorgesetzten bald in die Ewigkeit nach. Nun, die Grabsteine dieser beiden Ordensvorsteher sind i. J. 1819 aufgefunden worden und zwar nicht in der Kirche des heutigen Städtchens Michelstadt, sondern im Schutt des niedergebrochenen südlichen Seitenschiffes der Steinbacher Klosterruine. Von dem Grabmonument Benno's ist inzwischen jene Kunde wieder verschollen. Der Grabstein des Michelstädter Propstes aber, ein monolithes Arkosolium mit romanischem Bogenfries am sarkophagartigen Untersatze, darüber die Rundbogennische mit der Majuskelinschrift „Libellino homini Dei," ist noch erhalten und ziert jetzt die Serie sepulcraler Denkmäler des Mittelalters in der Schloßkapelle zu Erbach. Die Auffindung der beiden Grabstätten in der Steinbacher Klosterruine wird kaum eines Kommentars bedürfen. Die Einhard-Basilika war urkundlich schon zur Zeit des Stifters als Marienkirche eingeweiht worden; in der Kirche dieses

Namens wird Benno begraben; seine und Libellin's Gruft deckt der gleiche Trümmerhügel zu Steinbach: wie kann vor solchen Thatsachen die Behauptung zweier getrennter Stiftungen noch länger bestehen? Man sieht, es fehlt neben den kunsthistorischen Argumenten auch an der Hand rein ortsgeschichtlicher Daten an Gründen nicht, welche die Annahme des Identitätsverhältnisses für Michelstadt-Steinbach als das allein Richtige erscheinen lassen. Die Frage der diplomatischen Verifizirung bleibt natürlich eine offene, und ihre weitere Ausfechtung gehört in die Spalten einer andern als kunstwissenschaftlichen Interessen gewidmeten Zeitschrift. Nur vom kunsthistorischen Standpunkte sei darum noch auf die Zähigkeit aufmerksam gemacht, womit neuere Gelehrte, u. a. Knapp im Archiv für hessische Geschichte und Alterthumskunde v. J. 1842, an der entgegengesetzten Auffassung festhielten und diejenigen, die auf solche Angaben sich verließen, in die Irre führten. Äußernngen, wie z. B. „der Baustyl der Steinbacher Kirche ist der Rundbo-

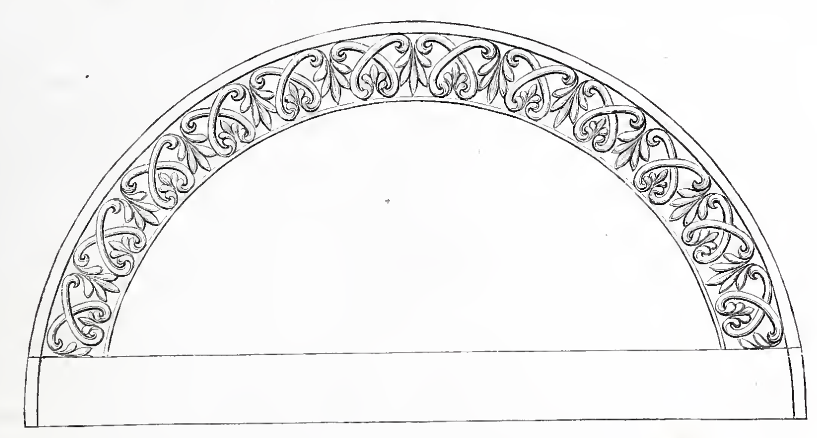


Fig. 6. Tympanon vom romanischen Portalanbau der Einhard-Basilika.

gen- oder byzantinische Baustyl, welcher auch der vorgothische genannt wird und in Deutschland von den Zeiten Karl's des Großen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts der herrschende war," können gegenüber dem heutigen Stande kunstgeschichtlicher Erkenntniß nur seltsam erscheinen. Allein wir begreifen doch auch wieder, wie daraufhin jüngere Vertreter der Wissenschaft Kloster Steinbach, unter fortwährender Verdunkelung des karolingischen Baukernes, frischweg unter die Rubrik der romanischen Architektur versetzten.

Uebrigens sind die Veränderungen, die das Gebäude in nachkarolingischen Zeiten erfuhr, keineswegs kunsthistorisch unbedeutend, und grade die romanischen Hinzufügungen gestalten sich, in Verbindung mit den ortsgeschichtlichen Daten, zu beachtenswerthen Momenten. So mag die am Ausgang des 11. Jahrhunderts stattgefundene Besetzung der Stiftung mit Benediktinern aus Lorsch die Anlage des Winterchores, und die Umgestaltung der Gründung in ein Frauenkloster im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts den Umbau der Portale veranlaßt haben, von denen das Hauptportal, wie bereits erwähnt, verschwunden ist, dagegen ein von einem Seitenportal herrührendes, mit schönem Palmettenmotiv geschmücktes Tympanon (s. Fig. 6) noch übrig ist, ferner ein Friesfragment mit reicher Ausgestaltung des sogenannten Schachbrettmotivs, das zwar von Manchen vorzugsweise für die sächsische Zone in Anspruch genommen wird, aber auch in den Gegenden um Rhein und Main sehr häufig vorkommt, u. a. besonders reich an Ge-

simsen und Friesen der nur zwei Meilen von Michelstadt entfernten, von der Forschung noch wenig gewürdigten Pfeilerbasilika auf dem Godehardberg bei Amorbach. Der Innenraum der Einhardkirche zeigt außerdem noch andere als baukünstlerische Ueberbleibsel. Die Hochwände tragen nämlich einen Stukkobewurf, worauf schwache Reste ehemaliger Wandmalereien sichtbar sind. Läßt sich auch von den dargestellten Gegenständen, mit Ausnahme etwa der sehr verwischten Konturen dreier Heiligengestalten, nichts mehr erkennen, so ist doch die in regelmäßige Felder abgetheilte, architektonisch gegliederte Umrahmung der ehemaligen unter dem Lichtgaden hinziehenden Wandmalereien noch deutlich wahrzunehmen, so daß es nicht gewagt erscheinen wird, auch diese Erinnerungen an malerische Auszier für ein Werk der Erneuerung der Stiftung in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gelten zu lassen. Die Renaissanceprofilirungen der Fenster im erhöhten Obergeschoß des Winterchores und zweier Fensterpaare im westlichen Theile der Basilika selbst mögen aus der Zeit vor dem dreißigjährigen Kriege herrühren, wo das Gebäude vorübergehend als Hospital benützt wurde, um dann seinem gänzlichen Ruin entgegenzugehen. In allen diesen nachkarolingischen Veränderungen sieht man also den kunsthistorischen Thatbestand mit den ortsgeschichtlichen Nachrichten Hand in Hand gehen.

So ist es um die hochinteressante Kirchenruine zu Steinbach bei Michelstadt bestellt. Karolingisch ist der Bau, das ist nach allen Analogien der Technik und der baukünstlerischen Formen unbestreitbar, und es bedarf hierzu keines weiteren Beweises. Daß wir in dem Denkmale die Einhard-Basilika vor uns haben, dafür mangelt freilich die diplomatische Gewißheit; denn es ist keine Urkunde erhalten, die ausdrücklich sagt, daß Michelstadt und Steinbach identisch seien. Aber die dargelegten Wahrscheinlichkeitsgründe unterstützen auf das Nachhaltigste und Kräftigste die moralische Ueberzeugung von diesem Identitätsverhältniß. Und dann, mag es immerhin an geschriebenen Urkunden zur Beglaubigung fehlen: die schlanken, säulenartigen Ziegelpfeiler mit ihren dicht geordneten Archivolten, die Profilirungen der Schmucktheile an Kämpfern und Apsidengesims, die Technik des Mauerwerks in der Oberkirche und in der Krypta, sind Momente, wohlgeeignet manche Urkunde aufzuwiegen, es sind die steinernen Annalen der Einhardkirche zu Michlinstadt im Odenwalde. Ist Seligenstadt die jüngere Einhardgründung, so kann Steinbach nur die ältere sein. Abgesehen aber auch von Einzelformen und Bautechnik, beachte man nur die katakombenartige Anordnung der Krypta und ziehe weislich das historische Sachverhältniß zu Rathe. Wem käme nicht der Gedanke, daß die drei Oratorien an den oberen Kreuzarmen wie mit Fingern auf die Altarstelle in der Mitte und die Ruhestätten der h. h. Märtyrer Peter und Marzellin an den Seiten hindeuten, für deren Reliquien Einhard die Unterkirche eigens erbaut hatte, und die beiden Arkosolien am Fuße des Kryptenkreuzes, was sind sie anders als die Grabstätten, welche Einhard und Imma für sich selbst herrichten ließen, um im Tode in der Nähe der beiden Heiligentumben zu ruhen? Dieser Hinweis ist keine gesuchte, keingewaltsam herbeigezogene Kombination. Man besuche Steinbach, prüfe die Oertlichkeit, und in vorurtheilsfreier Würdigung der Dinge wird man dieser Annahme beipflichten, welcher denn auch inzwischen, wie in allem Andern und insbesondere in dem Hauptpunkte, auf den es ankömmt, eine große Anzahl von Mitgliedern der Darmstädter Kunstgenossenschaft und des historischen Vereins für das Großherzogthum Hessen, sowie Archietekten und Kunstfreunde aus Frankfurt und Mainz auf einem gemeinsam unternommenen Ausflug an den kunstgeschichtlich merkwürdigen Ort rückhaltlos sich angeschlossen haben.

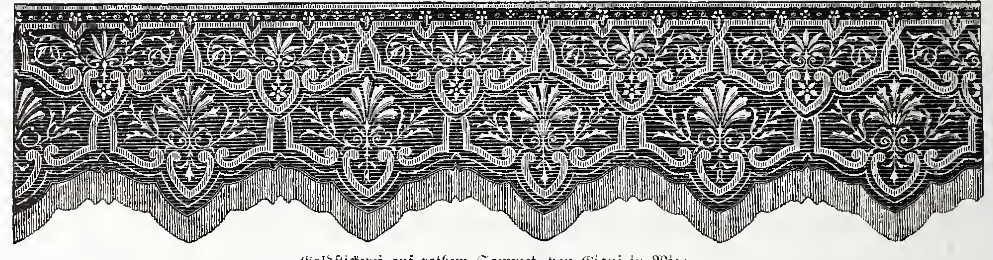
So wäre denn der mysteriöse Schleier hinweggezogen, der so lange die zerstört und bis auf die letzte Spur weggetilgt geglaubte Einhardgründung bei Michelstadt den Blicken entzog. Die ältere Einhardsbasilika im Odenwald, wie vor wenigen Jahren ihre jüngere Schwester am Main, ist wieder befreit vom Dunkel, das diese altehrwürdigen Baudenkmale dem Bewußtsein der Neuzeit entfremdet hatte. Das Karolingerwerk, das auf dem stillen Wiesenplane bei Michelstadt in trümmerhaftem Zustande trauert und über dessen Ruine der Geist Einhards und Imma's schwebt, sei nach seinem Hervortreten aus Jahrhunderte langer Verschollenheit und Vergessenheit hiermit in die Kunstgeschichte eingeführt und nehme an der Spitze der Sacralmonumente am Mittelrhein den ihm gebührenden Rang ein; denn die Einhard-Basilika bei Michelstadt im Odenwald ist in der That das älteste in ansehnlichen Resten erhaltene Denkmal christlich-germanischer Kunst in den mittelrheinischen Landen.

Darmstadt, im September 1873.

Dr. G. Schaefer.



Uhr im Stile Louis XVI., von Susse frères in Paris.



Goldstickerei auf rothem Sammet, von Giani in Wien.

Wiener Weltausstellung.

Das Kunstgewerbe.

(Fortsetzung.)

II. Die Länder und ihre Kunstarbeiten.

Man sollte erwarten, daß die Kunstindustrie der europäischen Kulturländer überall denselben Charakter erkennen lasse, so gut wie unsere civilisirte Welt denselben Hut trägt; scheint es ja doch, als ob sie in gleicher Weise der Mode unterworfen sei wie unsere Kleidung. Allein dem ist nicht so, wenigstens nicht heute. Es giebt Unterschiede, die nicht bloß darauf beruhen, daß in einem Lande dieser, in einem anderen jener Kunstzweig mit mehr Vorliebe und Geschick gepflegt wird. Lassen wir die Länder Europa's mit ihren kunstgewerblichen Arbeiten nur so obenhin vor unserm Auge die Revue passiren, so werden wir schon bei oberflächlicher Betrachtung wahrnehmen, daß sie trotz der einflußreichen Mode auch ästhetisch physiognomische Züge tragen, die zuweilen recht hervorstechend sind.

Solche Unterschiede mögen zum Theil auf nationaler Charaktereigenthümlichkeit beruhen, allein das ist sicherlich, wenn wir sonst die Gewalt der Mode bedenken, das geringfügigste Moment, Frankreich ausgenommen, wo Charakter und Mode zusammenfallen. Weit bedeutender erscheint bei einigen Staaten der Glanz oder die Nachwirkung der Geschichte oder auch der Einfluß eines großen und bedeutenden Mannes oder lokale, vielmehr geographische Bedingungen, welche einem Lande eine gewisse Richtung, einen gewissen Zug seiner Industrie vorschreiben, oder es sind die künstlerischen Traditionen der Vergangenheit, die sich jedoch als nationale Industrie derjenigen der modernen Kultur gegenüber zu stellen pflegen. In jüngster Zeit aber sind es die Reformbestrebungen auf dem Gebiete des Geschmacks, das, was wir in der Einleitung als die internationale Frage der Kunstindustrie bezeichnet haben, welche in den einzelnen Ländern, je nachdem sich dieselben diesen Bestrebungen angeschlossen haben, die Physiognomie ihrer Arbeiten wesentlich umändern und ihre allerdings heute noch sehr schwankende Kunstart bedingen. Auf ihnen beruht vor allem der gemischte Charakter, den so manche Kulturländer auf unserer Ausstellung zeigen.

Mit Rücksicht auf diese verschiedenen Bedingungen, von denen allerdings keine ausschließlich wirkt, ordnen wir uns die Länder Europas in bestimmte Gruppen und nehmen

dabei vorweg die kleineren Staaten, indem wir uns die größeren Industrieländer, in denen der eigentliche moderne Geschmackskampf auszukämpfen ist, bis zum Schlusse aufsparen. Nur den Orient, der heute noch seine eigene Welt bildet und als solcher auch auf der Ausstellung erschien, lassen wir auch diesen folgen.

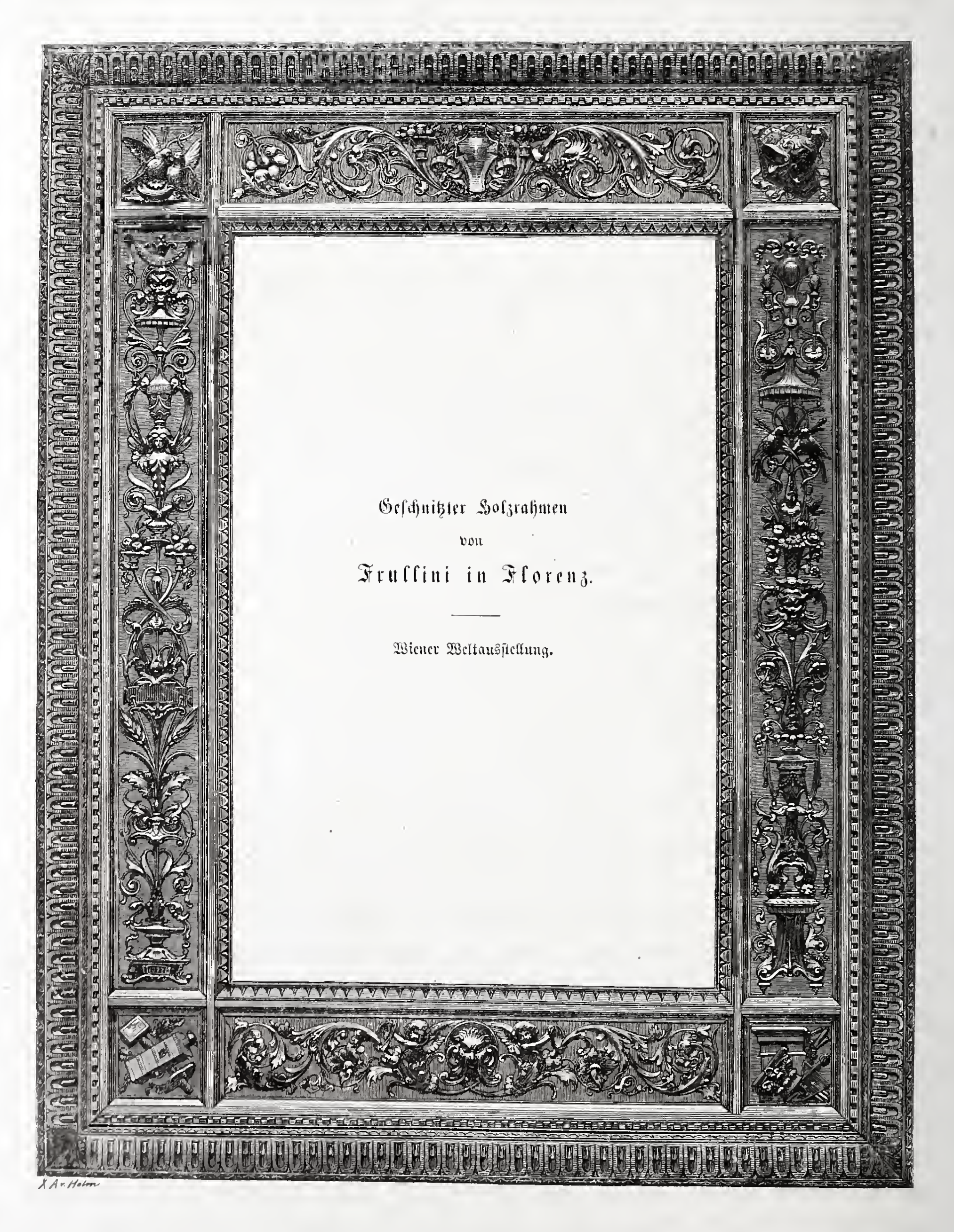
1. Gruppe: Dänemark, die Schweiz, Belgien, Holland.

Wie mächtig und bedeutend der Einfluß eines einzigen Mannes sein kann, das zeigt uns die Industrie des kleinen Dänemark, welche in ästhetischer Beziehung eine sehr gute Figur auf der Ausstellung machte. Von früherer Industrie, die künstlerisch irgend Bedeutung hätte, weiß die Geschichte nichts. Dänemark stand in dieser Beziehung einerseits unter dem Einfluß Hollands, andererseits unter dem Einfluß Lübecks und anderer gewerbfleißiger Städte der Ostsee. Wohl keine dieser Städte kann sich heute an Kunstfleiß mit Kopenhagen messen. Daß ihre Industrie künstlich emporgekommen ist, mag man auf Rechnung der Residenz setzen, aber daß diese Industrie einen gemeinsamen und bis zu einem gewissen Grade eigenthümlichen, ihr eigenen Charakter trägt, das verdankt sie der Nachwirkung und der Erinnerung Thorwaldsen's; die Größe dieses Mannes, der Idealismus seiner Kunstrichtung adelt noch heute die Industrie Dänemarks und schützt sie vor dem Hinabsinken in das Gemeine und Gewöhnliche. Wir sind nicht mit allem einverstanden, was die dänische Kunstindustrie uns vor Augen geführt hatte; aber es geht durch alles ein feiner, nobler Zug, der ihre unverkennbare Eigenthümlichkeit bildet.

Stilistisch betrachtet, liegt dieser gemeinsame Zug der dänischen Kunstindustrie, wie das auf den Spuren Thorwaldsen's nicht anders zu erwarten steht, in einer Hinneigung zu den antiken Formen. Wir erkennen ihn vorzugsweise in den Möbeln, in dem Porzellan und in den Silberarbeiten, den drei bedeutendsten Zweigen der Kunstindustrie, mit denen Dänemark auf der Ausstellung erschienen war. Ist diese stilistische Richtung geeignet, den Geschmack auf gewisser Höhe zu erhalten, wie wir hier sehen, so ist andererseits eine Steifheit, Unfreiheit und Magerkeit der Formen gar leicht damit verbunden. Und das ist auch zum Theil der Fehler der dänischen Arbeiten. Am wenigsten gilt dies wohl von den Silberarbeiten, sowie von den Schmuckgegenständen, die das Etablissement von Christesen rühmlich vertreten. Nur wenige allzumoderne Gegenstände entstellten seine schöne Ausstellung, die sich durch gute Gefäßformen, zierlichen Schmuck nach antiken Vorbildern und treffliche Arbeit auszeichnete. Dagegen ist dies entschieden der Charakter des dänischen Porzellans sowohl der königlichen Fabrik, wie der von Ring & Gröndahl, namentlich in allen ihren größeren und anspruchsvolleren Arbeiten und in denjenigen, die ihre eigentliche moderne Art vertreten sollen. Hieher gehören eine Anzahl größerer bemalter Vasen mit antikisirenden, keineswegs glücklichen Formen, hierher die zahlreichen Biscuitstatuetten, zumal nach Thorwaldsen, und verschiedenes Speisegeräth, das sich vergebens mit der Antike auf guten Fuß zu setzen bemüht ist. Es muß hinter einigen gelungenen Imitationen von Rococomotiven an gefälligem Reize zurückstehen. Hierher gehören auch die Nachahmungen der antiken Terracottagefäße, die in Dänemark, von verschiedenen Fabrikanten geübt, zu einem Industriezweige herangewachsen sind, der allerdings seine Vorbilder frei überschreitet, und in dieser Freiheit zuweilen ebenso unglücklich ist als diejenigen Kopien, welche es auf Treue abgesehen haben, für gelungene erachtet werden müssen. Von den Möbeln, deren wir schon früher gedacht haben, sei hier zur allgemeinen Charakteristik nur in Kürze bemerkt, daß auch sie trotz ihrer Gestaltung im Geiste der modernen Reform

entschieden antikisirende Neigung als ihre Landeseigenthümlichkeit erkennen lassen und diese mit höchst zierlicher, in den Formen wohl zu magerer Ausführung verbinden.

Wie ganz anders ist der Charakter der Schweizer Industrie, und wie ganz anders stellt sie sich dar, wenn man sie mit dem geschichtlichen Charakter des Schweizer Volkes



Geschnitzter Holzrahmen
von
Frullini in Florenz.

Wiener Weltausstellung.

betrachtet! Abgeschlossenheit in ihren Bergen, eigenthümliche Art und Sitte und Festhalten an derselben mit Zähigkeit und Eifer, Hirtenleben und Viehzucht anstatt des Gewerbes, patriarchalisches Patriziertbum anstatt der industriellen oder kommerziellen Großherren, das galt sonst als der Schweizer ererbte Weise. Was kennt die Geschichte von ihrer früheren Kunst oder ihrer Industrie? was hat uns die Schweiz davon hinterlassen?

eine gute Anzahl glasirter oder dekorirter Oefen, die allerdings von einem künstlerischen Betrieb der Töpferei im sechzehnten Jahrhundert Zeugniß ablegen, eine noch größere Anzahl kleiner bunter Glasscheiben mit Wappen und Figuren bemalt, die heute freilich aller Kunstfreunde Wohnungen schmücken, sodann vielleicht allerlei geschnitztes Geräth von Kasten, Tischen und Bänken — alles wie wir sehen zum Schmuck, zur Ausstattung der häuslichen Stätte bestimmt.

Und heute ist die Schweiz ein vorwiegend industrielles Land mit einer Industrie, die für die Welt arbeitet, die ihre Erzeugnisse dem Norden wie dem fernsten Osten zuführt. Auch im sechzehnten Jahrhundert in der Landsknechtszeit und später noch sah man die Schweizer Avantageurs in aller Herren Ländern und Diensten, „die Reichsläufer" laufen wohl noch heute auf die Reise, aber sie haben sich in commis-voyageurs verwandelt, statt des Schwertes mißt die Elle. Aus dieser Sachlage, weil die ganze Schweizer Industrie auf den Export gerichtet ist und sich auf den in der Fremde herrschenden Geschmack einzurichten hat, geht denn auch hervor, daß sie keinen eigenthümlichen Charakter hat und haben kann, wie wir ihn bei der dänischen gefunden haben, ja sie kann sich nicht einmal mit Entschlossenheit auf die Reformbestrebungen einlassen, bis dieselben von ihrem Publikum und ihren Konsumenten gutgeheißen sind. Sie folgt einerseits der Mode und imitirt andererseits das Nationale. Für sich selbst scheint sie keine künstlerischen Ansprüche und Bedürfnisse zu haben.

Diese zwei Seiten, die Mode und die Nachahmung des Nationalen, scheiden sich auf das bestimmteste in den Geweben, namentlich in den Baumwollstoffen, deren ein überwiegend großer Theil nach dem Orient geht. Die Schweizer Ausstellung führte uns daher eine ganze orientalische Abtheilung vor, in welcher Indisch- oder Türkischroth den Ton angab. In der indischen, persischen und anderen orientalischen Ausstellungen konnte man für alles die Originale sehen. Ein vielgereister und der Länder und Völker kundiger Mann hätte aber auch in den Schweizer Kattunen mancherlei anderen Geschmack erkannt, wie er im Norden an den Küsten der Nord- und Ostsee, wie er auf der pyrenäischen Halbinsel und gewiß sonst vieler Orten zu Hause ist. Folgen diese Baumwollstoffe vorzugsweise dem verschiedenen landesüblichen Geschmack des Volkes und helfen die „uralten" Volkstrachten ergänzen, so arbeitet die Seidenindustrie, die ein höheres Publikum im Auge hat, lediglich für die Mode und bietet uns daher keine eigenthümliche oder originelle Seite. Nicht minder modern ist ein anderer Zweig der Weberei, die Maschinenspitzen der weißen Vorhänge, welcher in der Nordostecke der Schweiz, vorzugsweise im Canton St. Gallen, seinen Sitz hat. Vor wenigen Jahren noch, als der ornamentale Naturalismus alle Dekorationskunst beherrschte, versuchte man in dieser unzulänglichen, so wenig dekorativen Technik ganze Landschaften, Gärten und phantastische Gebäude darzustellen. Davon ist der Geschmack ein wenig zurückgekommen und begnügt sich heute mit Vorgrundstudien und großblätterigen Pflanzen. Nur ein paar gelungene stilisirte Muster, die von einer Zeichenschule in St. Gallen ausgegangen waren, zeigten den ersten Beginn der Geschmacksveränderung.

Nicht minder wie die Kattune umspannt die Schweizer Uhrenindustrie die Welt; dieselbe interessirt uns allerdings hier nicht von unserem Standpunkte aus, aber mit ihr in Verbindung steht ein anderer Zweig der Kunstindustrie, den sie nicht entbehren kann, nämlich die feinere Goldarbeit. Wo die Taschenuhren zu Hause sind, da bleibt der Schmuck nicht aus, denn die Uhr bedarf zu ihrer Verzierung derselben Arbeit, und so war denn auch diese Abtheilung der Schweizer Industrie nicht ohne Bedeutung. Nur

Eigenthümlichkeit hatte auch sie nicht, sondern zeigte ihren eigentlichen Charakter, auf aller Welt Geschmack berechnet zu sein, darin, daß sie mit Etiketten, welche die Bezeichnung als ägyptischer, als etruskischer, als französischer, selbst als amerikanischer Stil trugen, eben die Vielseitigkeit, die Mannigfaltigkeit und die Unsicherheit des modernen Geschmacks dokumentirte.

Nur den Schweizer Holzschnitzereien, die auch bereits Exportartikel sind, kann man, wenn man will, eine gewisse Eigenthümlichkeit zusprechen, obwohl sie kaum eine künstlerische zu nennen, da der Charakter dieser Gebirgsschnitzereien, die jetzt durch Schulen unterstützt werden, eben der vollendetste Naturalismus ist. Man kann sich bei der geschickten und naturgetreuen Ausführung denselben noch gefallen lassen, wenn der Gegenstand weiter keinen Zweck hat und eben nur eine Thiergruppe, eine Gebirgsscenerie oder dergleichen darstellt, in Verwendung aber an Möbeln, Rahmen, Wanduhren oder anderen Gegenständen kommt er nur gar zu häufig, wie die Beispiele der Ausstellung zeigten, mit einer vernünftigen Aesthetik in Konflict. Am auffallendsten ließen dies die Schwarzwälder Uhren erkennen, welche in Imitation der Schweizer Schnitzereien dieselbe Art zur Hauptdecoration gemacht haben und dabei auf die wundersamsten Gedanken, auf die seltsamsten Widersprüche verfallen.

In der gleichen Lage wie die Schweiz befindet sich auch Belgien, ebenfalls ein vorwiegend industrielles Land, das mit seiner Kunstindustrie weit über den Bedarf und die engen Grenzen des kleinen Landes hinausreicht. Dieser Zustand ist in Belgien nicht erst von neuerem Datum wie bei der Schweiz; wir kennen ja die Niederlande in Kunst wie in Kunstindustrie während früherer Jahrhunderte als eines der leitenden Länder. Diese Stellung, die Flandern und Brabant eine so hervorragende Rolle in der Kunstgeschichte zuertheilt, nimmt Belgien heute nicht mehr ein; Führerschaft im Geschmack kann ihm in keiner Weise zugesprochen werden, kaum eine Eigenthümlichkeit, vielmehr schließt es sich nur zu eng an Frankreich und die französische Mode an, auch liegt die Hauptbedeutung seiner Industrie durchaus nicht auf der künstlerischen Seite. Auf unserer Ausstellung war sie noch ungünstiger vertreten, als sie es verdient, und zeigte eigentlich nur drei Zweige, die Spitzen, die Möbel und die kirchlichen Goldschmiedarbeiten, und davon traten nur die ersteren einigermaßen imponirend auf.

Die Handspitzen Belgiens haben zwar heute Konkurrenten genug erhalten, aber sie sind in keiner Weise die zweiten geworden. Ohne als Arbeit oder in Schönheit den französischen nachzustehen, folgen sie doch ganz dem französischen Geschmack, der gegenwärtig die Spitzen naturalistisch mit leichten Blumen und zierlichem Geranke überzieht. In der Zeichnung sind die belgischen Spitzen von den französischen nicht zu scheiden. Zwar hat man auch die Nachahmung der alten Spitzen von Mecheln und Valenciennes wieder aufgenommen, aber grade diejenigen, welche in der Verzierung die einfachsten und unbedeutendsten sind. In der kirchlichen Goldschmiedekunst stellt sich Belgien, wie einige vortreffliche Arbeiten von A. Bourdon in Gent und J. Wilmotte in Lüttich, die in der Kunsthalle ausgestellt waren, bewiesen, zwar auf den Standpunkt jener Reform, welche eine Verwandlung des Geräths und der Paramente nach mittelalterlichen Mustern anstrebt, aber es geschieht dies ohne erfinderischen Geist in genauer Imitation der alten Stilarten, selbst mit allen ihren Schwächen. Ebenso zeigten die belgischen Renaissancemöbel weit mehr historische Stiltreue als z. B. die französischen, während eine Anzahl Majoliken, die ebenfalls in der Kunsthalle ausgestellt waren, wenigstens in ihren Gegenständen von ihren

italienischen Vorbildern unabhängig waren; nur standen sie, weil allzuschwärzlich im Ton gehalten, an dekorativem Reize hinter ihnen zurück.

Kann somit die moderne belgische Kunstindustrie, wie achtbar auch immer sie sein mag, in keiner Weise sich mit ihrer Vergangenheit vergleichen, fehlt ihr vor allem ein frischer rühriger Erfindungsgeist, so gilt das noch weit mehr von dem Geschwisterlande Holland. Es gab eine Zeit, wo diese nördlichen Provinzen der Niederlande, mächtig zur See wie in der Politik, auch mit ihrem Geschmack den ganzen Norden beherrschten und den Export ihrer Kunstindustrie weit nach Süden trugen, wo sie mit weit mehr Originalität und Erfindung in höherem Grade die Rolle spielten, welche heute die Schweiz übernommen hat. Haben wir doch selbst in dem gegenwärtigen Mobiliar von Tunis den Einfluß von Altholland erkannt! Noch immer ist Holland eine ergiebige Quelle für den Alterthumsfreund und den Antiquar, der unaufhörlich geschnitzte Möbel, Silberarbeiten, gemalte Faiencen, kunstvolle Eisenschlösser und sonst mancherlei Kunstwaaren darin aufzuspüren weiß. Aber was liefert das heutige Holland von gleicher Art dem Auslande? Wir wüßten kaum etwas zu nennen, als die schillernden Imitationen chinesischen Perlmutterlacks, die sich mitten in ihrem Chinesenthum mit Kaulbach'schen Kompositionen schmücken, oder Fußteppiche, davon die Ausstellung allerdings aus Deventer einige schöne Beispiele in Smyrnaer Art aufwies. Sonst zeigte uns Holland von eigener Kunstindustrie nur einige Kasten voll Silberarbeiten, zum Theil von großartigen Dimensionen, wie z. B. einen monumentalen Tafelaufsatz. Diese Arbeiten von Boonebakker in Amsterdam und van Kempen in Voorschoten (Südholland) leiden zum großen Theil noch am Naturalismus oder lassen wenigstens das Streben nach edler Form vermissen.

Holland hatte uns dafür bei dem Mangel eigener Arbeiten eine reiche Ausstellung seiner asiatischen Kolonien verschafft, wie sie wohl ähnlich noch auf keiner Weltausstellung zu sehen gewesen. Diese Arbeiten der Malayen von Java und Sumatra stehen allerdings hinter den indischen zurück, mit denen sie sehr enge Verwandtschaft haben. Sie sind im Ganzen weniger vollendet und fein in der Arbeit und verhalten sich in der Ornamentation zu ihnen etwa wie das Barocke zur Renaissance, was wohl mit daher kommen mag, daß das arabisch-persische Element in der indischen Kunst dem buddhistisch-religiösen gegenüber nicht hat zu der gleichen freien Gestaltung gelangen können. Indessen giebt es in Filigranen, goldtauschirten Waffen, darunter die schönsten von dem Museum des zoologischen Gartens in Amsterdam ausgestellt waren, vortreffliche Leistungen, und auch die goldgewirkten Seidenstoffe, obwohl an Reiz und Glanz nicht mit den indischen zu vergleichen, und die in eigenthümlicher Weise, durch Wachstränkung ornamentirten „batiktirten" Baumwollstoffe sind höchst beachtenswerth.

2. Gruppe: Spanien, Portugal, Italien, Skandinavien, Rußland, Ungarn, Rumänien und Griechenland.

Die Schweiz, Belgien und Holland sind heute vielleicht noch am meisten die Trabanten Frankreichs im kunstindustriellen Modegeschmack; Spanien und Portugal sind es auch noch, soweit sie modern sind, aber gerade ihre moderne Kunstindustrie ist unbedeutend, und was sie an nationalen Elementen besitzen, erregt in weit höherem Grade unser Interesse. Mit Schweden, Norwegen und Rußland ist es ähnlich, während Italien aus den Traditionen seiner großen Vergangenheit soviel von eigener Kunstart sich bewahrt oder wiedererweckt hat, daß es damit völlig auf eigenen Füßen steht. Was es an mo-

derner Art bringt, verschwindet dagegen an Bedeutung und Interesse. Diese Gruppe bewegt sich also nur in sehr beschränkter Weise auf den Fußtapfen Frankreichs.

Der kunstindustrielle Glanz Spaniens fällt ohne Frage in die arabischen und maurischen Zeiten, also in das Mittelalter. Damals konnte Spanien mit seinen Seidenstoffen, seinem gepreßten und vergoldeten Leder, seiner Faienceindustrie, seinen Waffen und sonstigen Eisenarbeiten selbst anregend und bestimmend auf das übrige Europa einwirken. Erhalten ist uns allerdings von dieser arabisch-maurischen Kunstthätigkeit sehr wenig; es scheint, als ob das nachfolgende spanische Regiment, wie es die Maresken selbst von dannen trieb oder vernichtete, auch mit den Ueberresten und Erinnerungen ihrer Kunst gründlich aufgeräumt hat. Nichtsdestoweniger ruht fast alles, was die Industrie Spaniens noch im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert zu schaffen vermochte, auf arabischer Grundlage, vielleicht mit Ausnahme der Goldschmiedekunst, welcher die Schätze Amerika's eine Zeitlang, insbesondere für den Dienst der Kirche, erneuerten Schwung gegeben hatten. Ihre Waffenfabrikation, ihre Faiencen, ihre Lederarbeiten, alles das geht, freilich mit zeitgemäß veränderten Kunstformen, auf demselben Boden, in denselben Werkstätten fort, bis es — und mit ihm die Industrie Spaniens — gänzlich zu ersterben scheint. Was wir auf unserer Ausstellung davon sahen, das ist entweder reine Volksarbeit oder bereits moderne oder bewußte Wiederaufnahme.

Zu dieser bewußten Wiederaufnahme einer maurischen Tradition, die nicht ganz erstorben sein mochte, gehört die interessanteste Erscheinung der spanischen Kunstindustrie, die mit Gold und Silber tauschirten oder incrustirten Waffen und sonstigen Eisengeräthe von Madrid und Toledo, deren erste Beispiele von dem Madrider Zuloaga wir 1867 auf der Pariser Ausstellung sahen. Hier erregten sie bereits in Anwendung auf Waffenstücken wie auf Schreibgeräth bei jedem Kenner eine wohlverdiente Bewunderung, die heute, bei ausgedehnter Vermehrung der Gegenstände, allgemein geworden ist. Bewundernswürdig ist die Reinheit und Schönheit der Ornamente und die Genauigkeit und Schärfe der schwierigen Arbeit. Diese großen Schilde, die zum Theil auch mit hochgetriebenen Figuren verziert sind (das Hauptstück erwarb das österreichische Museum), diese Kästchen, Schalen und Schmuckgegenstände, diese Degen, Dolche, Messer und Pistolen machen mit regelmäßigen, schön gezeichneten blanken Ornamenten auf dem schwarzen Stahlgrunde den nobelsten Effekt.

Gleich nach diesen Arbeiten kommen an Interesse die buntgestreiften Gewebe, ursprünglich mantelartige, in eigenthümlicher Weise getragene Decken der Volkstracht, die nunmehr zu Portièren, Möbelstoffen, Vorhängen vielfach benutzt werden. Mit ihrer rationellen Ornamentation verbinden sich die schönsten Farbenstimmungen, wobei man den ebenso naturgemäßen, wie reichen und effektvollen Besatz und Behang mit Fransen und Quasten nicht übersehen darf. Vor ihrer Schönheit und Wirkung erblaßt alles, was die spanische Weberei an modernen Geweben von Tischdecken und sonstigen Möbelstoffen ausgestellt hatte. Auch diese gestreiften Gewebe sind ohne Frage maurische Tradition, eine lebendigere, farbenreichere Variation des afrikanischen Burnus. Ihnen hätten sich die spanischen Spitzen in Schleiern, Mantillen und Kanten anschließen können, die im Gegensatz zu den französischen und belgischen ihre eigene Ornamentation bewahrt haben; leider waren sie so gut wie gar nicht auf der Ausstellung erschienen.

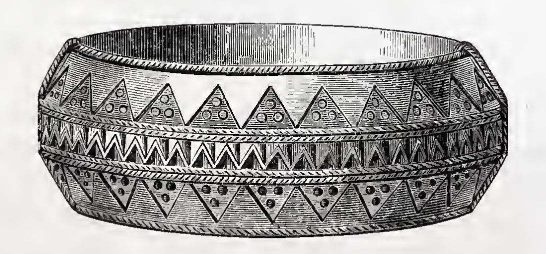
Auch die Poterien Spaniens haben unleugbare Reminiscenzen der maurisch-arabischen Zeit bewahrt. Allerdings nicht dasjenige Geschirr von Porzellan oder Faience, welches

heute auf vornehmer oder gutbürgerlicher Tafel erscheint, denn dieses, dessen Hauptvertreter die Fabrik von Pickman in Sevilla ist, hält sich am meisten an englische Vorbilder und sucht nur mit verschiedenen, aber mißlungenen Imitationen der berühmten Alhambra-vase der wiederauflebenden Schätzung altarabischer Kunst gerecht zu werden. Auch die zahlreich ausgestellten Fliesen erinnern nur mit ihrer Existenz, nicht mit ihrer künstlerischen Art an die glänzenden Azulejos der Chalifenpaläste. Dagegen ist es das Volksgeschirr in zahlreichen Beispielen von gelbem oder ausgezeichnet schönem rothen Thon, das mit seinen schlanken, geschwungenen, zum Theil auch bizarren Formen, die sich noch heute im nördlichen Afrika wiederfinden, seinen maurischen Ursprung deutlich erkennen läßt.

Ganz das gleiche rothe Volksgeschirr finden wir in Portugal, wo es aber auch fast die einzige Reminiscenz seiner früher beendeten arabischen Epoche zu sein scheint. Einiges Strohgeflecht mit einfach schönen farbigen Mustern dürfte vielleicht noch ebendahin gerechnet werden. Was sonst Portugal's Kunstindustrie an Eigenthümlichkeiten bietet, braucht nicht nach seinem Ursprunge dahin gerechnet zu werden, so z. B. die zierlichen, reizenden, aus dem Volksschmuck entstandenen und zum Theil noch dahin gehörigen Filigranarbeiten, deren eine große Anzahl ausgestellt war und die Augen der Besucher fesselte. Einen andern Gegenstand von besonderem Interesse, den man vielleicht in Portugal am wenigsten gesucht hätte, bildete eine eigenthümliche Art der Faiencen, die Imitationen der Arbeiten von Palissy, jener Schüsseln und Gefäße mit Schlangen, Fischen, Eidechsen, Muscheln und Pflanzen, welche im vorigen Jahrhundert fast verschollen, der modernsten Faience-Industrie wieder den Hauptanstoß gegeben haben. Wir werden noch mehrfach ihrer zu gedenken haben. Hier in Portugal ist diese Kunsttöpferei von einer Gesellschaft zu Oporto in die Hände genommen und scheint, trotz der bizarren Formen, mit einer gewissen Bedeutung betrieben zu werden. Die portugiesischen Imitationen schließen sich ziemlich eng an ihre Vorbilder an, obwohl sie gegenständlich das Genre erweitern und sich durch blassere Farbenhaltung von denselben unterscheiden. Portugal's Kunstindustrie war außerdem auch mit ganz modernen Gegenständen vertreten, welche zeigten, daß hierin sie sich nicht von den herkömmlichen Modeformen entfernt und sich auf den bekannten Bahnen bewegt, so z. B. mit geschliffenen Gläsern und Porzellangeschirr. Weder das Eine noch das Andere bot ein weiteres Interesse. Dasselbe ist es mit seinen Geweben, in denen nicht wie bei Spanien alte Traditionen zu erblicken waren.

Jacob Falke.

(Fortsetzung folgt.)



Die Ausstellung von Gemälden alter Meister

aus dem

Wiener Privatbesitz.

III.

Indem wir heute den Altdeutschen und Altniederländern einen Scheideblick widmen, sind wir am Ziele unseres Giro durch die reiche und schöne Ausstellung angelangt. Schwerlich werden uns alle Leser auf dem Dornenpfade der kritisch-referirenden Bilderschau bis zu diesem letzten Kabinete gefolgt sein, aber die intimeren Freunde alter Kunst, die mit Vorliebe immer wieder dahin zurückkehrten, mögen uns zu guter Letzt noch ein freundliches Ohr leihen.

Von dem nicht alltäglichen Hans Mielich, der als Bildnißmaler eine achtungswerthe deutsche Solidität bewahrte, während er sonst in unzulänglicher Nachahmung der Italiener sich gefiel, bekam man in Nr. 176 (Dr. L. Politzer) ein männliches Bildniß, lebensgroße Halbfigur, zu sehen, bez. 1559 H. M. In diesem spätesten mir von ihm bekannten Bilde war ein Fortschritt in Breite und Freiheit der Auffassung, wie der Technik gegenüber den drei Bildnissen v. J. 1540 in der Pinakothek zu München und im Belvedere zu Wien nicht zu verkennen. Während diese etwas trocken und kühl in der Farbe sind, zeichnet sich jenes durch gesättigteres Kolorit und einen markigen Pinsel aus.

Eine treffliche alte Kopie nach Nr. 634 der Pinakothek von Rogier van der Weyden hatte Graf H. Wilczek ausgestellt, S. Lucas, die Madonna malend, welche dem Kinde die Brust reicht. Bemerkenswerth war dabei die Zeichnung des rechten Aermchens des Kindes, die genau zu der Verschlimmbesserung auf dem Original in München stimmte, wo des Knaben Aermchen zuerst über der rechten Hand der Madonna sich befand, hernach aber durch einen unverständigen modernen Pinsel, vermuthlich zur Zeit der Boisserée's, unter dieselbe gebracht wurde. Dünn und haltlos, wie der Gedanke des Korrektors, war auch seine Farbe, und so wuchs die alte eigensinnige Zeichnung wieder durch. Vgl. den Excurs von Prof. Dr. R. Marggraff in seinem Katalog der alten Pinakothek 1872, S. 128, wo ausführlich über die sonstigen Kopien nach diesem Bilde gesprochen wird.

Zwei Bildnisse von Hans Brosamer, Nr. 180 und 182, das erste v. J. 1536, das zweite v. J. 1506, wonach der Künstler nicht erst um's Jahr 1500, wie der Katalog will, geboren sein kann, (Dr. G. Meyer) erklärten es, weßhalb dieser Künstler weniger als Maler, denn als Kupferstecher und Formschneider bekannt und geschätzt ist. Sie sind in einem ziemlich trockenen, bräunlichen Tone gehalten, in der Zeichnung befangen und ohne sonderliches Leben. Nr. 180, Brustbild des Fuldischen Kanzlers Dr. Jos. von Otthera, ist durch volle Namensbezeichnung des Meisters beglaubigt, und darnach lassen sich sonstige Werke desselben bestimmen. Kugler und Waagen scheint es an diesem Anhaltspunkte gefehlt zu haben, wenigstens erwähnen sie Brosamer's in ihren Handbüchern zur Geschichte der Malerei nicht. Und doch sind von ihm in öffentlichen Sammlungen mindestens zwei bis drei Bildnisse nachweisbar, wovon ich nur das eine im Belvedere zu Wien hervorhebe, Nr. 55 im ersten Saale der Altdeutschen, männliches Bildniß mit Monogramm und dem Datum 1520. Das Monogramm mag mit daran Schuld sein, daß man diesen Werken nicht von jeher den richtigen Autornamen beilegte, denn es ist das vieldeutige

aus H und B zusammengesetzte, dessen sich neben Brosamer gleicherweise ein Hans Baldung Grien u. A. bedienten. Letzterer war denn auch bei der unergründlichen Naivetät, womit die Herren Maler (exceptis excipiendis) die ihnen unterstellten Gemäldesammlungen zu katalogisiren pflegen, früher als muthmaßlicher Urheber des oben besprochenen Bildes im Belvedere in dem Kataloge dieser Sammlung genannt. Wenn man keine Gelegenheit hatte, Baldung als Portraitmaler kennen zu lernen, konnte man ihm immerhin an der Hand des Monogramms dies Bild beimessen; indeß bei Abfassung des Katalogs hing dicht daneben eine der signifikantesten Leistungen Baldung's, die auf den ersten Blick einen weit höher stehenden Künstler dokumentirt. Aber gerade darum! Andererseits ist es auffallend, wie Brosamer selbst auf dem weit fleißiger von ihm bebauten Felde, dem Holzschnitt, mit sehr hervorragenden Leistungen noch bis vor Kurzem unentdeckt bleiben konnte. Herr Antiquar Ludwig Rosenthal zu München hatte das Glück, in einem kostbaren Sammelbande mit Mustern für Goldschmiede u. s. w. zwanzig vorzügliche bisher unbekannte Quartblätter von ihm, auf beiden Seiten mit kräftigen Holzschnitten in Konturmanier bedruckt zu finden. Man vergleiche dessen ausführlichen und gewissenhaften Bericht über den ganzen Band, der auch Blätter eines bisher in seinem Namen und Geburtsort verketzerten Künstlers, des „Hanns Christoff Lächlin von Leutkirch" enthält, in der Deutschen Kunstzeitung, 18. Jahrg., Nr. 32, 33 und 36.

Bezüglich der Anbetung des Kindes durch Maria und Josef, Nr. 183 (Dr. E. Posonyi) gewann ich die Ueberzeugung, daß die Bezeichnung als Justus van Gent ebenso willkürlich wie die früheren als Schongauer und Horebout. Man wird sich vorerst damit begnügen müssen, sie als ein Werk aus der Nachfolge der van Eyck zu bestimmen.

Die beiden nach W. Schmidt's Vorgang (s. Zahn's Jahrbücher 1870) jetzt Holbein der Aeltere genannten Bilder, Nr. 184 (Graf Casimir Lanckoronski), Brustbild eines bärtigen Mannes, und Nr. 185, die Madonna mit den Maiglöckchen (Alex. Posonyi), sind von den Ausstellungen zu München und Dresden zu bekannt, um hier einer weiteren Erwähnung zu bedürfen.

Fast ebenso gewagt wie die Benennung von Nr. 183 erschien mir die von Nr. 186 (Fr. Lippmann) als Hans Leu, der Tod entreißt einem Reiter die hinter ihm auf dem Pferde sitzende Dame. Es sind von diesem Künstler keine beglaubigten Gemälde auf uns gekommen, und daß Zeichnungen von ihm existiren, die zu dieser Komposition allerdings ziemlich nahe Verwandtschaft zeigen, berechtigt uns doch wohl noch nicht, ihn als Verfertiger dieses farbenfrischen Bildchens auszugeben.

Eine Nummer im Katalog vorausgreifend, muß ich ganz dieselbe Ansicht über 189 (Dr. E. Posonyi), eine Enthauptung Johannis des Täufers, aussprechen, welche man Wolfgang Huber getauft hat. Es war darin ein ziemlich äußerlicher Anschluß an A. Altorffer wahrzunehmen.

Derselbe Besitzer hatte das schöne Bildchen, Nr. 188, Schule der van Eyck, beigesteuert, das zwar von der Galerie Gsell her in Erinnerung steht, aber doch noch einer besonderen Erwähnung werth erscheint. Zunächst ist die Darstellung an sich schon eine ziemlich seltene, wie sie denn auch von den Verfassern des Kataloges verkannt wurde. Herr Galerie-Inspektor Prof. R. Hofmann aus Darmstadt machte mit Recht darauf aufmerksam, daß hier nicht Josef, die gesegnete Maria anbetend, dargestellt sei, wie bisher angenommen worden, sondern Joachim und Anna, für die an ihnen in Erfüllung gegangene Verheißung dankend, in der Landschaft des Hintergrundes in kleinen Figuren Joachim, von dem Engel die Verheißung empfangend. Sodann ist der Kunstwerth des Bildes nicht der durchschnittliche, der die zahllosen Werke aus der Nachfolge der van Eyck kennzeichnet, sondern es ragt durch eine höchst fein empfundene Farbenharmonie weit aus denselben hervor. Man könnte geneigt sein, an Rogier van der Weyden als den Urheber zu denken, mit dessen Typen es sehr nahe Verwandtschaft zeigt, aber das ganz eigenthümliche Kolorit spricht dagegen.

Ueber das angeblich letzte unvollendete Werk Dürer's, Nr. 190, Christus als Salvator mundi, ist anläßlich der Ausstellung in München, 1869, ausführlich gehandelt worden, und es bleibt mir nur hinzuzufügen, daß ich ganz der Ansicht Cavalcaselle's bin, der die Entstehung des leider angegriffenen Bildes in die Zeit des italienischen Aufenthaltes Dürer's verlegt. Denn es zeigt merklich venetianischen Einfluß, und dagegen kann die Angabe der Imhoff'schen Erben

20*

v. J. 1588: „Ein Salvator, ist das letzte Stück, so er gemacht hat", nicht in die Wagschale fallen.

Für das männliche Bildniß, Nr. 191 (Fr. Lippmann) möchte ich als Autor den von Woltmann der Kunstgeschichte geschenkten „Meister der Sammlung Hirscher" vorschlagen. Es mag dies freilich auf den ersten Blick befremdend erscheinen, da das Bild offenbar von derselben Hand ist, in welcher Waagen s. Z. bei Besprechung der Liechtenstein'schen Galerie die des Zeitbloom erkennen zu müssen glaubte. Aber auch die beiden Portraits von Mann und Frau, die ihm Anlaß zu dieser Benennung gaben, muß ich für jenen Meister in Anspruch nehmen. Ueberhaupt scheint mir Woltmann das Bilderinventar dieses Malers, welches er S. 10 seines Gemälde-Verzeichnisses der Fürstlich Fürstenbergischen Sammlungen niedergelegt, viel zu eng begrenzt zu haben. Denn z. B. die Anzahl kleiner Bilder, die in der Pinakothek zu München noch immer den Namen Schühlein tragen, obgleich sie nicht die mindeste Verwandtschaft mit den bezeichneten Werken dieses alterthümlicheren Malers (cf. sein Altarwerk zu Tiefenbronn) zeigen, sind gewiß von dem „Meister der Sammlung Hirscher." Ebenso lassen sich im Belvedere u. a. a. O. noch mehrere Bilder desselben nachweisen. Seine vollendetste Nachlassenschaft aber sind, meiner Ansicht nach, die Nummern 62 und 67 der Pinakothek, v. J. 1517, die Bildnisse des Augsburgischen Patriziers Conrad Rehlingen und seiner Kinder, die nach einer alten Familientradition von einem Gliede der Familie „Holbein" herrühren, wobei aber nicht mit Prof. Marggraff an H. Holbein d. J. zu denken ist.

Der vielberufene kleine Altar, Nr. 192, der Erzengel Michael im Kampf mit bösen Geistern, mehrere Heilige und Stifter, im Besitze des Herrn A. Artaria, schien mir des Gerard David nicht ganz würdig zu sein, dieses sinnig ernsten, oft an's Melancholische streifenden Meisters, dessen Palette über tiefgesättigte Farben voll weichen Schmelzes zu gebieten pflegte.

Wir treten jetzt im Geiste vor eines der erinnerungswerthesten Bilder der Ausstellung, vor die Anbetung der h. drei Könige von Hans von Kulmbach. Früher an einem Orte, wo man es nicht vermuthete und deßhalb nicht suchte, war es hier zum ersten Male einem größeren Zuschauerkreise zugänglich gemacht und wurde denn auch für die Freunde altdeutscher Kunst eine wahre Augenweide, in die sie sich immer und immer wieder versenkten. Ich darf mich der Versuchung nicht hingeben, könnte es auch nicht wagen, hier eine zweite Beschreibung desselben zu geben, nachdem der Herausgeber dieser Blätter, getragen von der Begeisterung des ersten Anblicks und der Freude über den kostbaren Fund, s. Z. einen so anschaulichen Bericht darüber erstattet hat (Jahrg. 1871, S. 329). Es läßt sich demselben nichts Wesentliches beifügen und nur noch einmal betonen, daß der Hauptaccent des Bildes auf der Verschmelzung deutscher Kraft und Innigkeit in der Charakteristik mit dem feinen Anklang an venezianisches Kolorit liegt. Nachdem Dürer's Rosenkranzfest im Kloster Strahow bei Prag so gut wie untergegangen, ist dies edle Bild der sprechendste und erfreulichste Zeuge für diesen Zug der damaligen deutschen Kunst nach dem Süden, dem sich die meisten Künstler aus der Nachfolge Dürer's, wie auch anderer Schulen von jetzt ab immer mehr hingaben, leider selten mit der Kraft innerlicher Aufnahme und Verarbeitung, während derjenige, der dessen mächtiger war, als sie Alle, wenn er nur wollte, Dürer selbst, ganz und gar zu seiner nordischen Eigenart zurückkehrte und sein Leben lang bei ihren Vorzügen und Schwächen beharrte.

Dieser Anbetung der Könige schloß sich als interessantes Gegenstück, ebenfalls aus der Dürer'schen Schule, der Flügelaltar Nr. 195 von Hans Baldung Grien an, im Mittelbilde das Martyrium des h. Sebastian, rechts hinter dem Heiligen ein Mann in grüner Kleidung, vermuthlich der Maler des Bildes. Rechter Innenflügel: der h. Christoph; l. Innenflügel: der h. Stephanus. Außenflügel r. die h. Dorothea, l. die h. Apollonia. Bez. H. G. (verbunden) 1507. Das im Gegensatz zum eben besprochenen rein deutsche Bild ist das früheste datirte des Meisters, das man bis jetzt kennt. Er zeigt sich darin noch nicht auf der ganzen Höhe seines Könnens, wie es der Fall in dem wahrhaft anmuthigen Bildchen der Akademie zu Wien, Nr. 337, Ruhe auf der Flucht, und dem großartigen Altarwerk im Münster zu Freiburg i/B.; das Raumgefühl ist noch nicht genügend durchgebildet, was hauptsächlich auf dem Mittelbilde ersichtlich und die Zeichnung an einzelnen Stellen ungelenk. Eine etwas herbe Charakte-

ristik und knorriges Wesen sind ihm freilich auch in späteren Werken eigen. Dagegen zeigt er hier frische, ungebrochene Farben von tiefer Sättigung, wie sie ihm in seinen letzten Werken gänzlich abhanden gekommen, wo er in eine zu kühle, ja oft farblose Manier verfällt. Vermuthlich bildete sich Hans Baldung in seiner Jugend nach Schongauer, später aber erfuhr er einen zwingenden Einfluß Dürer's, den schon dieses Werk ersichtlich genug zeigt. Ohne Zweifel



Portrait Hans Baldung Grien's, nach dem Originalgemälde im Besitze des Herrn F. Lippmann.

hat der Künstler die direkte Schule des Nürnberger's genossen, und aus bestimmten Anzeichen, deren nähere Auseinandersetzung ich mir für einen andern Ort vorbehalten muß, glaube ich schließen zu dürfen, daß er gerade im Jahre 1507, in welchem das Gemälde entstanden, bei dem eben aus Italien zurückgekehrten Dürer arbeitete. Dasselbe war früher im Besitze des Herrn Justizrath Wilke in Halle a/S., der es, bin ich recht unterrichtet, aus einer Kirche dieser

Stadt erwarb. Wenn das Gegenstück dazu, eine Anbetung der Könige, die, wie man mir mittheilt, das Berliner Museum aus der nämlichen Quelle erworben, von derselben trefflichen Erhaltung und Qualität überhaupt ist, wie das vorerwähnte im Besitze des Herrn Fr. Lippmann, so kann sich jene Galerie zu einer solchen Erwerbung nur Glück wünschen. Die Verfasser des Kataloges unserer Ausstellung vermuthen gewiß mit Recht in dem jungen Manne mit den intelligenten Zügen, wie sie der im Holzschnitt beigegebene anziehende Kopf zeigt, rechts hinter dem h. Sebastian, Baldung selbst. Nicht am Wenigsten spricht dafür die einfarbig hellgrüne Bekleidung des Betreffenden, welche die Behauptung des Prof. Schreiber, er habe von wegen seiner besonderen Vorliebe für grüne Stoffe zu seiner eigenen Montirung den Uebernamen „Grün", oder mundartlich „Grien" erhalten, als eine keineswegs absurde, oder weit hergeholte erscheinen läßt. Ein zweiter Beleg hiefür ist eine Porträtfigur auf dem Hauptbilde der Rückseite des Hochaltars im Freiburger Münster, die, gleichfalls in Grün von Kopf bis Fuß gehüllt, wiederum kein Anderer ist, als der Urheber des Bildes selbst. In beiden Fällen stimmt auch das Alter der beiden Dargestellten. Aus dem ungefähren des Jüngeren, auf dem hier besprochnen Bilde, dem eines Mannes von etwa 27—30 Jahren, erhellt sodann noch, daß diejenigen Recht haben, die den Künstler später als 1470 und zwar zwischen 1475—1480 geboren sein lassen. Außerdem gab unser Bild in seinem Monogramm und Datum neuen Beweis dafür ab, daß Baldung schon ziemlich frühe den Zunamen Grien erhalten. Deßhalb blieb aber sein Familienname doch immer „Baldung" und es ist merkwürdig, mit welcher Hartnäckigkeit trotzdem selbst die Verfasser der neuesten nnd besten deutschen Galeriekataloge, Hofmann zu Darmstadt und Falke zu Wien, und auch die unseres Ausstellungskataloges nicht ausgenommen, jenen Spitznamen für seinen Familiennamen halten, und ihn durchgehends im Register unter dem Buchstaben G aufführen. Ein weiterer noch immer nicht beseitigter Grundirrthum bezüglich unseres Meisters, der sich durch eine Menge von Handbüchern und Kataloge hindurchschleppt und den zu beseitigen mir hier schließlich noch gestattet sei, ist der, er sei erst 1552 gestorben. In dem alten Rathsbuche zu Straßburg, das ein Verzeichniß der Mitglieder des großen Rathes enthielt, las ich im Jahre 1868 folgenden Eintrag: „Anno domini MDXLV Hanns Baldung obijt in Seqtembrj". Daß damit der Maler Hans Baldung Grien gemeint sei, erhellte aus Büheler's handschriftlicher Chronik der Stadt Straßburg, die, s. Z. zum Bestand der alten Bibliothek gehörig, leider mit derselben verbrannt sein wird.

Von dem seltenen Gertchen von Harlem, von welchem das Belvedere zwei charakteristische Bilder besitzt, war ein Martyrium der h. Lucia vorhanden; von Herri met de Bles, doch ohne die im Katalog behauptete Eule, eine barocke Versuchung des h. Antonius und von Altorffer zwei seiner geistreichsten Bilder. Das erste, Nr. 200, Landschaft mit allegorischer Staffage (wahrscheinlich die Hoffahrt, welcher dem Sprichworte nach „der Bettel auf der Schleppe sitzt"), bez. mit dem doppelten A und 1531, stand von der Ausstellung alter Bilder in München, 1869, noch in frischer Erinnerung. Nr. 201 dagegen war wohl den meisten Besuchern ebenso neu, wie überraschend. Denn ich glaube nicht zu weit zu gehen, wenn ich behaupte, daß sie damit das anziehendste Bild des originellen Meisters kennen lernten, das überhaupt existirt. Die Beschreibung desselben im Katalog als „die Ruhe in Aegypten" ist doch wohl zu knapp gefaßt. Den Hintergrund bildet eine an einen Abhang gebaute Ortschaft, l. vorne ein phantastischer Brunnen, neben welchem r. die h. Familie sich niedergelassen, während auf dem Brunnen und im Wasser desselben eine Menge übermüthiger lustiger Engelkinder ihr Spiel treiben. An seinem Fuße die Inschrift: Albertus Altorffer pictor Ratisponensis in salutem anime hoc tibi munus diua maria sacrauit corde fideli. 1540" und das doppelte A. Dies Bildchen, in seiner liebevollen Ausführung so reich an feinen Einzelheiten, bedürfte einer besonderen längeren Beschreibung, um von dem, der es nicht gesehen, nur einigermaßen in seinem Werthe nachempfunden zu werden. Und selbst eine solche würde ohne Beihülfe einer guten Illustration nicht genügen. Ich erwähne von dem vielen dabei Bemerkenswerthen nur einen und zwar ganz äußerlichen Punkt, die Jahreszahl 1540, welche trotz aller Erklärungsversuche noch immer ein Räthsel ist. Im Jahre 1538 machte Altorffer sein Testament, trotzdem aber könnte er noch 1540 das liebliche Idyll gemalt haben. Dawider steht aber das Machwerk desselben, welches für die frühere

Zeit des Meisters spricht. Daß aber 1540 von Altorffer selbst nur verschrieben und 1504 gemeint gewesen sein soll, wie der Katalog annimmt, scheint mir nicht wahrscheinlich. Einleuchtender ist die Vermuthung, die Inschrift könne in späterer Zeit übergangen und von dem Ausbesserer entweder aus Versehen, oder aus irgend welchem Grunde absichtlich die früher an dritter Stelle stehende Eins in eine Vier umgewandelt worden sein und das Datum sonach ursprünglich 1510 gelautet haben. Uebrigens ist das Bild, was die Malerei anlangt, durchaus intakt.

Cranach d. A. war ungewöhnlich gut durch eine mythologische Komposition v. J. 1530 vertreten, welche einige Aehnlichkeit hatte mit Dürer's „Eifersucht" (Bartsch 73). Endlich nahmen noch ein Bild aus der alten Nürnberger (?) Schule (c. 1400) und eine Himmelfahrt Mariä von Joachim de Patinir ein regeres Interesse in Anspruch.

Den Hauptstock dieser seltenen Auswahl altdeutscher und altniederländischer Meisterwerke bildeten Gemälde des Hrn. Friedrich Lippmann, namentlich die lezthesprochenen von Nr. 193—204, Erwerbungen, die ebenso viel Kenntniß und Geschmack, wie Liebe zur Sache beurkundeten.

Dr. O. **Eisenmann.**

Nachtrag.

Durch eine gefällige Zuschrift des Hrn. Eduard Hirschler in Wien bin ich im Stande, folgende Bemerkung bezüglich des Malers G. Donck zum zweiten Artikel über die Ausstellung älterer Gemälde nachzutragen.

In dem Auktionskatalog von Gaspard Braun, beschrieben und kritisirt von Jos. Grünling, Wien 1823, ist ein Bild dieses Künstlers angeführt und über ihn selbst Nachstehendes beigefügt: „C. ou P. Donck, peintre de mérite, probablement flamand, florissait vers 1635; cet artiste est fort peu connu, ou plutôt tout-à-fait ignoré; l'abbé Zani est, de tous les auteurs, le seul qui en fasse mention dans son Enciclopedia metodica criticoragionata delle belle arti, Parte I., Vol. VII., foglio 363. Il l'y nomme „Gherardo Donck" et l'y désigne comme graveur et négociant en gravures; mais il ne dit rien de sa patrie, ni de l'époque où il a vécu, ni même qu'il fût peintre."

Herr Hirschler besitzt ein Gemälde, Ausritt zur Falkenjagd, auf dem er die Inschrift „R. (?) van Donck ..36" entdeckt zu haben angiebt. Ich habe dasselbe nicht gesehen, möchte aber nach der mir gewordenen Beschreibung zweifeln, ob es von unserm Donck herrührt.

O. E.

Notizen.

* **Marine, dem J. Ruisdael zugeschrieben.** Dieses durch William Unger's Radirnadel trefflich wiedergegebene Bild, dessen Vorführung wir der Liberalität des Besitzers, Herrn Ed. Strache in Dornbach bei Wien, zu verdanken haben, trägt auf dem rechts im Vordergrunde schwimmenden Fäßchen ein Monogramm, aus dessen ineinander geschlungenen Zeichen man früher die Buchstaben J. v. R. herauslesen wollte, um das Werk demzufolge dem Isack van Ruisdael zuzuschreiben. Nach genauerer Untersuchung läßt sich diese Benennung jedoch nicht rechtfertigen. Der Eigenthümer will, auf eine andere Lesung des Monogramms (in welchem er die Buchstaben P, M, R zu erkennen glaubt) und auf die Vergleichung mit einer zweiten in seinem Besitze befindlichen, ähnlich bezeichneten und v. J. 1662 datirten Marine gestützt, in dem vorliegenden Bilde die Hand des wenig bekannten Philipp van Macheren erblicken, von

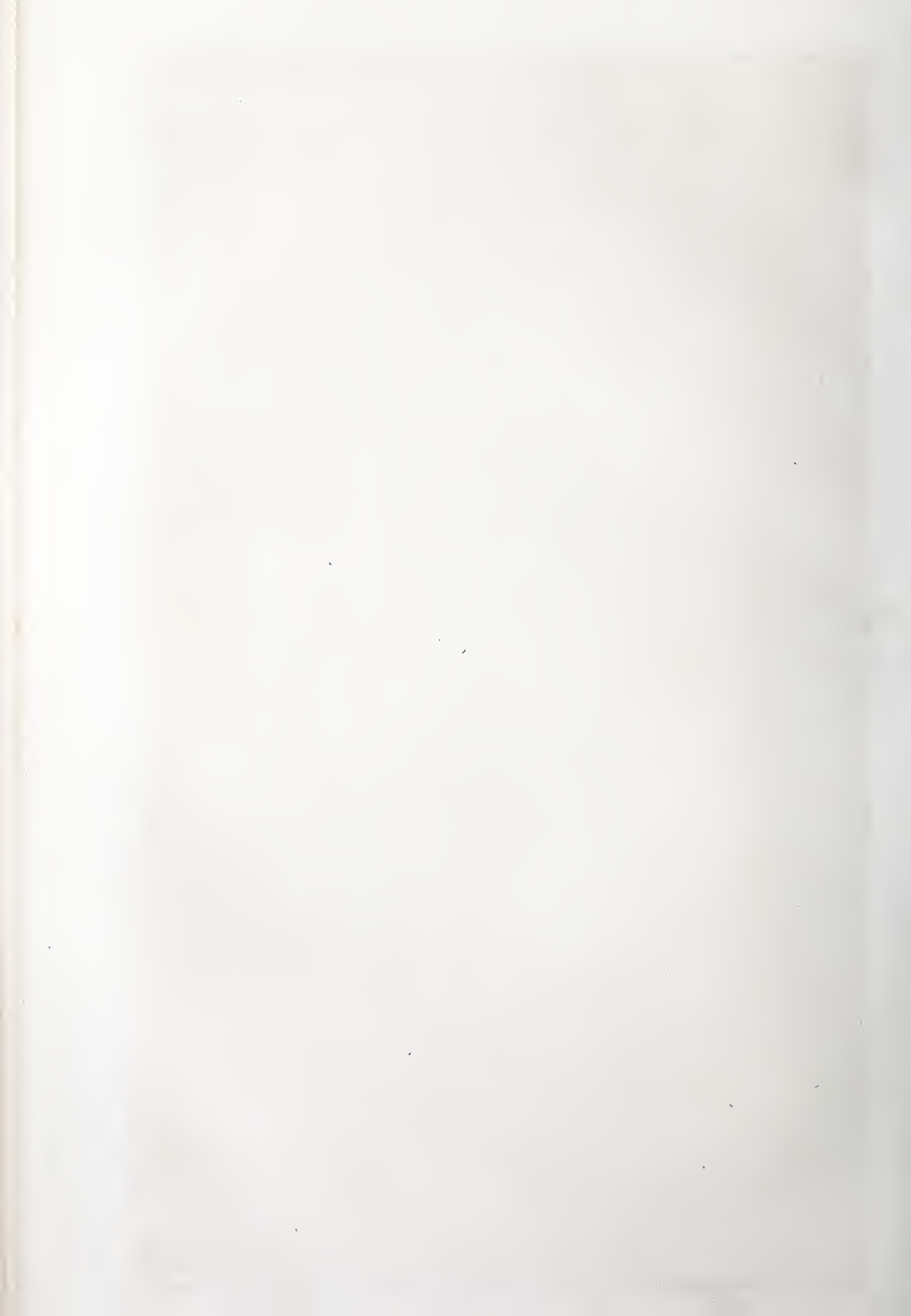
welchem die Galerie Aremberg in Brüssel ein ebenfalls als J. v. Ruisdael gehendes Werk besitzen soll. Vergl. J. Immerzeel, Levens en Werken II, 193. In einigen Punkten gemahnt unser Bild an die Weise des Bonaventura Peeters. Mag dem übrigens sein, wie ihm wolle, das Werk verdient jedenfalls durch die ihm hier zu Theil gewordene meisterhafte Reproduktion der Vergessenheit entrissen zu werden. — Es gewährt uns den Anblick stark bewegter See bei aufsteigendem Gewitter und Strichregen; im Hintergrunde wird die felsige Küste sichtbar. Eine aus fünf Kriegsschiffen bestehende Flotille segelt nach rechts, von Möven umflattert. Die Stimmung ist abendlich; ein Sonnenblick fällt von links her auf die im Vordergrunde dunkel gehaltenen Wogen. Der Gesammtton geht in's Bräunlich=Graue. Der Vortrag ist bei aller Freiheit sehr fest und eingehend, das Wasser in seiner schäumenden Bewegung und Durchsichtigkeit virtuos behandelt; die Schiffe mit ihrer plastischen Dekoration und der zahlreichen Bemannung sind mit größter Sorgfalt ausgeführt; die Behandlung der Luft ist entsprechend flotter und breiter. Das Ganze bekundet einen fein durchgebildeten und solid arbeitenden Künstler.

* **Balbek, von B. Fiedler.** Der durch seine vorzüglichen orientalischen Städtebilder und Landschaften bekannte Maler B. Fiedler in Triest (vergl. Zeitschr. VI, 176) war so gütig, uns eines seiner im Privatbesitze zu St. Petersburg befindlichen Gemälde, Balbek am Fuße des Antilibanon, in Bleistift zu kopiren. Eine lithographische Nachbildung dieser Zeichnung führen wir hier den Lesern vor. Ueber einer Gruppe rastender Kameeltreiber hinweg, welche an dem Brunnen im Vordergrunde rechts ihre Thiere tränken — wir befinden uns hier an der uralten Handelsstraße, welche von Damaskus nach Sidon und Tyrus zog — fällt unser Blick auf die stolze Ruinengruppe des alten Heliopolis, bekanntlich eine der großartigsten Trümmerstätten Asiens, den Tempelresten von Karnak in Aegypten vergleichbar. Ueber den Trümmern ragt vor Allem eine Reihe von sechs Säulen empor, welche noch ihr zusammenhängendes Gebälk tragen. Sie gehören zu dem großen Tempel, der dem Sonnengotte gewidmet war, nach welchem die Stadt ihren Namen trug, und zwar zu der Halle, welche die Südseite des Tempelhauses flankirte. Mit dem Gebälk zusammen messen sie nicht weniger als 72 Fuß Höhe. Vor diesen Säulen, etwas nach rechts und auf einem niedrigeren Plateau steht die Ruine des zweiten, kleineren Tempels, der nach den daran befindlichen Sculpturen dem Jupiter geweiht gewesen zu sein scheint. Er ist besser erhalten als der erste, aber in sarazenischer Zeit verbaut. Noch weiter nach rechts erblicken wir die Mauern der Vorhöfe mit ihren von Nischen durchbrochenen Wänden, die Ruine des kleinen Rundtempels und endlich die einst von zwölf Säulen gestützte Vorhalle, die jetzt ebenfalls in mittelalterliches Mauerwerk eingehüllt ist. Von der Kolossalität der Anlage mag noch die Thatsache zeugen, daß in den Unterbau des großen Tempels und zwar am westlichen Ende desselben, auf unserem Bilde links, Blöcke von 14 Fuß Höhe und bis zu 68 Fuß Länge hineingebettet sind. „Man findet das Ende kaum, wenn man Einen davon in der Quaderwand mit dem Blick zu verfolgen anfängt.“ (Julius Braun, Gesch. d. Kunst I, 351.) Der Unterbau stammt sicher aus weit früherer Zeit als die Tempel, welche dem Antoninus und Septimius Severus zugeschrieben werden. Die malerische Ruinengruppe hebt sich leuchtend ab von dem im Hintergrunde aufsteigenden Gebirgszuge, der die Hochebene von Coelesyrien begränzt. Unsere Abbildung läßt auch in der starken Verkleinerung den imposanten Eindruck erkennen, welchen Fiedler's Bild in seiner stimmungsvollen Benutzung der Oertlichkeit und treuen Wiedergabe der Architektur auf den Beschauer ausübt. Der Künstler weilte zwei Mal (1853 und 1855) an der denkwürdigen Stätte, deren Bedeutsamkeit für das Studium des Alterthums uns seine Aufnahme von Neuem vor die Seele rückt. Wir können diese Zeilen nicht schließen, ohne den Wunsch auszudrücken, daß auch diesen noch nicht genügend erforschten Trümmern einer glänzenden Vergangenheit nach jahrhundertlanger Verödung (Balbek wurde 1401 durch Tamerlan, 1759 durch ein Erdbeben verheert) die Fürsorge der europäischen Wissenschaft wieder zugewendet werden möge.



J. Ruisdael pinx. W. Unger sculps.

Das Original im Besitze des Herrn E. Strache in Wien.





B.Fiedler, pinx. H.Brabant, lithogr.

BALBEK.

Verlag von E.A. Seemann in Leipzig. Lith. Inst. v. Friedr. Krätzschmer Nachf. Leipzig.







AUF DEN WÄLLEN VON RENDSBURG.



Zu Eduard Schleich's Gedächtniß.

Mit Illustrationen.

Wenige Tage nach seiner Rückkehr von der Wiener Weltausstellung, bei welcher er als Juror thätig gewesen, erkrankte Schleich an den Pocken, ohne daß dieselben einen bedenklichen Verlauf nahmen. Gleichwohl oder vielleicht eben deshalb war sein Allgemeinbefinden seit dieser Zeit ein weniger zufriedenstellendes als sonst und besserte sich auch nicht vollkommen, als er der inzwischen von der Cholera heimgesuchten Stadt den Rücken gekehrt hatte, um am Ufer des Ammersee's vollständige Genesung zu suchen.

Andauernd zu arbeiten gewohnt, ließ sich Schleich durch dieses körperliche Mißbehagen in seiner künstlerischen Thätigkeit nicht stören und verkehrte nach des Tages Mühe heiter im Kreise seiner Freunde und Kunstgenossen.

So auch am 7. Januar. Heimgekehrt fühlte er sich unwohl, suchte aber in der ihm eigenthümlichen anspruchslosen Weise, welche ihn allzeit an sich selber zuletzt denken ließ, seine durch die eingetretenen Krankheitserscheinungen ängstlich aufgeregte Schwester zu beruhigen und lehnte jedes hilfreiche Vorgehen von ihrer Seite ab. Gegen Morgen jedoch hatte die Krankheit solche Fortschritte gemacht, daß er Hilfe suchend an die Thüre des Schlafzimmers seiner Schwester kam. Schon damals mußte er die Hoffnungslosigkeit seines Zustandes erkannt haben, denn er sprach sich rückhaltslos darüber aus, und wenige Stunden später bestätigten die Aerzte seine Ansicht. Die Schmerzen, welche bis gegen Nachmittag sich bis zur Unerträglichkeit gesteigert hatten, ließen nach, und es stellte sich vollkommene Bewußtlosigkeit ein, welche nur auf kurze Augenblicke wich. Um zehn Uhr Abends entschlief Schleich sanft und ohne sichtbaren Todeskampf.

Das war das Ende eines Künstlers, dessen Wirken einen Abschnitt in der Geschichte

der deutschen Kunst bezeichnet, und der nächst Karl Rottmann ohne Zweifel als der hervorragendste unter den Landschaftern der Münchener Schule genannt werden darf.

Eduard Schleich war der Sohn eines Gutsbesitzers in Harbach, Bezirksamts Vilsbiburg in Niederbayern, wenige Stunden von der alten Herzogsstadt Landshut, und am 12. Oktober 1812 daselbst geboren. Nach dem üblichen Vorunterricht brachte sein Vater den, wie es scheint, etwas unbändigen Jungen in die von katholischen Geistlichen geleitete Erziehungsanstalt in Amberg, damit er sich dort dem Studium widme. Eduard war aber damit so wenig einverstanden und machte aus seiner abweichenden Meinung so wenig Hehl, daß die Vorstandschaft sich schließlich der tollen Streiche des überdieß nichts weniger als fleißigen Jungen nicht mehr zu erwehren vermochte und ihn deshalb seinem Vater zurückschickte.

Inzwischen starb dieser, und Eduard's Mutter, wenig mit Glücksgütern gesegnet, fand es im Interesse ihrer Kinder gerathen, das Dorf zu verlassen, in welchem nichts Ersprießliches für deren Erziehung zu hoffen war, und nach München überzusiedeln. So kam Eduard an eines der Münchener Gymnasien, um es daselbst ziemlich in derselben Weise zu treiben, wie er es in Amberg getrieben. Zeigte der lang emporgeschossene Junge überhaupt zu irgend einer Beschäftigung Lust und Neigung, so war es zum Zeichnen. Aber dafür waren die Lehrzimmer des Gymnasiums der am wenigsten passende Ort.

Mit dem Studium ging es nicht. Darüber konnte die arme, von schwerer Sorge um die Zukunft ihres Kindes gedrückte Mutter nun nicht länger in Zweifel sein. Im Hinblick auf Eduard's Vorliebe für das Zeichnen sollte er es also mit der Kunst versuchen und wurde zu diesem Zweck als Schüler der Münchener Akademie der bildenden Künste eingeschrieben.

Aber auch diese Hoffnung ging in Trümmer. Wer damals die Akademie besuchte, sollte zum Mindesten ein Albrecht Dürer, wenn nicht ein Raffael oder Michelangelo werden. So meinten die Herren, welche die Anstalt leiteten und an ihr lehrten. Schleich war nicht das erste bedeutende Talent, das sie als unfähig weggeschickt hatten, und zudem fehlt jeder Anhaltepunkt dafür, daß sie in diesem Falle ein größeres Verschulden auf sich geladen als in anderen ähnlichen; denn der Schüler that wenig, ihnen bessere Meinung von sich beizubringen.

So hörte Schleich auf, Schüler der Akademie zu sein und war keineswegs untröstlich darüber; denn in ihrer damaligen Einrichtung konnte sie ihm nichts bieten. Aber gerade das, was ihn bei anderen geistigen Anlagen nothwendig hätte entmuthigen müssen, bewirkte nun das Gegentheil. Er hatte keine Lust verspürt, sich mit lateinischen und griechischen Vokabeln herumzubalgen, aber er wollte nun Maler werden, und weil ihm die Akademie nicht dazu verholfen, versuchte er es auf eigene Faust.

Das war nun freilich ein schwieriges Stück Arbeit, doch kam darüber des jungen Menschen vorwiegender Charakterzug: zähe Ausdauer im Verfolgen eines einmal in's Auge gefaßten Zieles, zum Durchbruche.

Es war zu Anfang der dreißiger Jahre, als Schleich ohne Anleitung Landschaften zu malen begann. Noch stand ihm die Natur zu ferne, um ihm unmittelbar als Vorbild zu dienen; nicht minder fehlte dem unerfahrenen Schüler der Schlüssel zum Verständniß der alten Meister. So war nichts natürlicher, als daß er sich unter den

Meistern der Gegenwart, welche in seiner nächsten Nähe wirkten und schufen, nach Vorbildern umsah.

Und es fehlte nicht an Künstlern, derer Werke tiefen Eindruck auf den jungen Mann machen mußten, der sich nun mit bisher ungekanntem Eifer seinem Berufe widmete.

Da war Joh. Christian Etzdorf, der in den nahen Hochlanden mit ganz besonderer Vorliebe ernste, ja düstere Stellen aufsuchte und Ruysdael, insbesondere aber Everdingen selbst auf Kosten seiner eigenen Originalität nacheiferte. Graue Wolken mit wenig blauem Himmel, dunkle Fichten neben bemoosten Birkenstämmen, schäumende Waldbäche zwischen braunen Felsen, enge Schluchten mit jähen Abstürzen, über die ein schwindelnder Steg führt, hie und da eine verfallene Hütte: das war der Stoff, aus dem er seine oft hinreißend schönen Naturscenen aufzubauen liebte. Dabei zeigten seine Bilder das tiefste und gründlichste Studium der Natur, große Klarheit der Farbe und eine geistreiche Leichtigkeit des Vortrags.

Der Eindruck, den Etzdorf's Bilder auf den jungen Schleich übten, war ein so überwältigender, daß er es versuchte, ganz in derselben Weise zu malen wie jener. Zeuge dessen ist ein aus dem Jahre 1831 stammendes Bild: „Wasserfall im Gebirge", das den Reigen derjenigen eröffnete, aus denen die Münchener Kunstgenossenschaft Ende Februar eine wunderbar fesselnde Schleich-Ausstellung bildete.

Nächst Etzdorf waren es Christian Morgenstern und Carl Rottmann, deren Werke Schleich studirte.

Die Münchener Landschaftsmaler holten sich damals ihre Stoffe fast ausschließlich aus dem benachbarten Hochgebirge. Morgenstern dagegen, eben erst aus dem Norden nach München übergesiedelt, lehnte sich in seiner Auffassungsweise vorwiegend an die Niederländer an, und seine weithin gestreckten Ebenen und Seeküsten, insbesondere aber seine großen, von tiefbedeutsamen Wolkenmassen reich bewegten Lüfte hatten, abgesehen von ihrem bereits hohen künstlerischen Werthe, den Reiz der Neuheit. Morgenstern war der Erste, der, obwohl ein Fremder, die gerade von den Einheimischen am ärgsten verlästerte Münchener Hochebene durch ächt künstlerische Auffassung zu Ehren brachte, eine Thatsache, die auch für Schleich's Entwickelung von hoher Wichtigkeit wurde.

Den kalten, nüchternen und aller Poesie baaren Produkten der älteren Münchener Schule stellte Rottmann Werke gegenüber, welche seine tiefpoetische Seele unmittelbar aus der Natur geschöpft hatte. Der Gesammteindruck jener ging unter der Minutiosität der Ausführung des Nebensächlichen zu Grunde; sie regten nicht an, weil es die Künstler nicht verstanden hatten, die Natur zum Träger eines Gedankens zu machen. Rottmann dagegen wußte vor Allem die Hauptformen einer Landschaft scharf zu charakterisiren und mit den Mitteln der Linie und Farbe eine ideale Wirkung zu erzielen.

Den Einfluß der beiden Meister zeigt schon der erste Blick auf drei der ältesten Periode Schleich's angehörige Bilder, Eigenthum der Herren Ertl, Major Gradinger und Maler M. Stieler, in denen Schleich das Charakteristische beider Vorbilder zu vereinigen suchte, und welche immerhin schon als bedeutende Leistungen bezeichnet werden müssen, wenn auch des Künstlers Individualität darin noch nicht zu einem energischen Ausdruck gelangte.

Ueberhaupt gehört Schleich nicht zu jenen glücklichen Sterblichen, deren innere Bedeutung schon von vorne herein zu Tage trat. Er entwickelte sich langsam und unter einem fortwährenden Kampfe.

Bis um das Jahr 1848 begegnen wir nur selten Spuren seines Genies, und es kostete ihm schwere Mühe, all das Fremde abzustreifen, das nicht weniger Fremdes blieb, weil er dessen zu seiner Entwickelung bedurft hatte. Zu den Spuren seiner eigenthümlichen Begabung aber sind ohne Zweifel bereits eine Anzahl der Bilder aus der Zeit bis 1849 zu rechnen. So ein Abend mit schwerem Gewölk auf röthlich gelbem Aether (Eigenthümer: Herr Maler C. Spitzweg), eine schmuck- und baumlose Ebene, über der sich leuchtend weiße Haufenwolken zu bedeutsamen Gebilden aufballen (Eigenthümer der Obengenannte), eine Partie bei Brannenburg im Innthale mit Regenschauern (Eigenthümer: Herr Priv. Höchl) und Anderes.

Hier begegnen wir bereits dem künftigen Meister, dem es gegönnt sein sollte, eine neue Bahn zu brechen, und es ist ein eigenthümlicher Zufall, daß die ersten sicheren Anfänge dieser neuen Richtung mit dem Zeitpunkte beginnen, in welchem der größte Stilist unter den Landschaftern der Gegenwart, K. Rottmann, eben seine Laufbahn beendigte.

Das Ziel aber, das beide verfolgten, war ein und dasselbe, wenn sie es auch auf verschiedenen Wegen zu gewinnen suchten. Rottmann erreichte die poetische Wirkung durch charakteristische Auffassung einer stilvollen Natur, Schleich durch Festhalten einer auf Auge oder Gemüth wirkenden Stimmung. Sie unterscheiden sich, keineswegs, wie manche irrthümlich meinen, durch das schwächere und stärkere Betonen des Elementes der Farbe, sondern dadurch, daß Jener zunächst den in der Form sich aussprechenden Charakter der Natur ins Auge faßte und seine Farbe hiernach den Umständen angemessen modifizirte, dieser aber zuvörderst die Farbe in Betracht zog und den Charakter der Form erst in zweiter Reihe berücksichtigte. Rottmann war ein epischer, Schleich ein lyrischer Dichter.

Es läßt sich ein tüchtiger Genre-, ja selbst ein Historienmaler ohne hervorragend poetische Begabung denken, aber kein bedeutender Landschaftsmaler. Denn in keinem anderen Kunstzweig kommt die Individualität mehr zur Geltung als in der Landschaftsmalerei, diesem Spiegel subjektiver Empfindung.

Eine Wandlung, wie diejenige es war, welche um das Jahr 1848 mit Schleich vorging, erfolgt selten ohne einen fühlbaren Anstoß von Außen. Ein solcher soll darin gelegen haben, daß Schleich um diese Zeit einige Bilder neuerer französischer Stimmungslandschafter kennen lernte. Das mag unbestritten bleiben; doch ist gewiß, daß der Künstler damals viel in der Münchener Pinakothek zu sehen war und dort nicht blos Ruysdael, sondern auch Rembrandt und Rubens studirte, worin er durch den Verkehr mit Rahl, den das unruhige Jahr 1848 für einige Zeit nach München geführt hatte, noch bestärkt wurde.

Bis dahin hatte Schleich, der älteren Schule getreu, sein Hauptaugenmerk auf die sogenannten „schönen Gegenden" gerichtet und mit Vorliebe hohe Standpunkte gewählt, von denen aus er eine Welt von Berg und Thal, von Fluß und See und Ebene überschaute. Das gilt namentlich von der Zeit, als er den Spuren Rottmann's und Morgenstern's folgte. Nun genügte ihm in der Regel ein beschränkterer Gesichtskreis, denn der Schwerpunkt seiner Schöpfungen lag nicht mehr oder doch nicht mehr allein in den schönen Formen der Erdoberfläche, sondern im Spiel des Sonnenlichts auf der Ebene und im Zuge der Wolken. Und in demselben Maße, als er sich von der Scholle löste, gewann er auch an Freiheit der Bewegung. Die Einzelheiten, namentlich des Vor-

grundes, erscheinen weniger betont, weniger sorgfältig behandelt, es galt mehr und mehr die Gesammtwirkung, der sich alles Einzelne unterordnen muß.

Zu gleicher Zeit verschwinden die schweren blauen Töne, welche sich bisher selbst in die Vorgründe eingedrängt und den Bildern häufig den Charakter des Stumpfen und Kalten gegeben hatten. Die Wolkengebilde liegen nicht mehr mit dem Aether auf einer Fläche, sondern lösen sich rund und plastisch von demselben ab und zeigen ihn in unendlicher Ferne.

Hatte er bisher mit eisernem Fleiße Naturstudien gemalt, um sie früher oder später mit größeren oder geringeren Abänderungen in seine Bilder aufzunehmen, so that er dieß jetzt nur noch, um sich die Formen der einzelnen Erscheinungen für eine Zeit festzuhalten, in welcher ihm der unmittelbare Anblick nicht mehr gegönnt war; aber es war keine Rede mehr davon, sie seinen Werken unmittelbar einzuverleiben: er hatte aufgehört, die Natur zu kopiren, er folgte dem Gestaltungsdrange seiner reichen Phantasie und seines poetischen Empfindens. So glich er Schwind, der in späteren Jahren Modelle nahm, nicht um sie zu zeichnen, sondern blos um sie zu sehen.

Der Künstler, der noch vor wenig Jahren Vielen ein kaum mittelmäßiges Talent gedünkt, erwies sich endlich als ein leuchtendes Genie, dem sich Hunderte willig beugten.

Durch seine Bilder weht jener ideale Duft dichterischen Empfindens, der allein im Stande ist, die Seele der Natur zu versinnbildlichen. In ihnen sehen wir jenes tiefe Sichversenken des Künstlers in ihr innerstes Leben und Weben, das, vor dem lauten Geräusche des Tages zurückschreckend, in eine ideale Einsamkeit entflieht, um dort in ahnungsvoller Beschaulichkeit seiner selbst zu genießen. Gleich den Klängen einer fremdartigen und uns doch bekannt scheinenden und tief in's Herz dringenden Melodie gemahnt uns diese halb schwermüthige, selten heitere, aber immer empfindungsvolle Poesie, wie die regellosen, aber wunderbar ergreifenden Akkorde der vom Hauche der Natur selbst beseelten Windharfe, gegenüber der rauschenden eleganten Musik der Opern und Concerte.

Schleich war eine innerlichst musikalische Natur, obwohl er weder sang noch ein Instrument spielte. Die Farben waren die Töne, die er zu wohlklingenden Harmonien verband; und in Harmonie löste er scheinbare und wirkliche Dissonanzen auf. Sein Grundton aber war ein vorwiegend ernster, elegischer. Motive, die in der Hand eines Anderen völlig werthlos gewesen, erhielten in seiner eine Tiefe der Bedeutung, die sich vorher kaum ahnen ließ, und so das glänzendste Zeugniß für seine dichterische Begabung ablegt.

Schleich hatte einen unglaublich feinen Sinn für das Romantische in der Natur, das Altmeister Goethe in seiner tiefen Weise so schön bezeichnet, indem er es ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit, oder was ebenso viel sagen will, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit nennt. Wenn wir aber mit diesem reinen Begriffe Nebenbegriffe verbinden und ihnen gleichen Werth mit jenem beilegen, während sie doch nur von zufälliger und untergeordneter Bedeutung sind, so befinden wir uns im Irrthume. Dies gilt namentlich dann, wenn wir das Element des Sentimentalen, das der Natur völlig fremd ist und als etwas Krankhaftes fremd sein muß, aus der Sphäre des Gemüthslebens in jenen Begriff hineinziehen. So verbinden Viele mit der Vorstellung einer Mondnacht, und zwar im Bilde wie in der Natur, den Nebenbegriff sentimental, weil sie glauben, da sich an das glanzvolle Tageslicht fast unabweislich die

Empfindung des Heiteren, Lebensfrischen knüpft, müßte mit dem Mondlichte, seiner Blässe und verhältnißmäßigen Schwäche halber, der Gedanke des Wehmüthigen oder zum mindesten doch des Empfindsamen verbunden werden.

Wer nicht schon durch eigenes Nachdenken und Beobachtung der Natur zur Erkenntniß dieses Irrthums gelangt wäre, der rein konventioneller Natur ist, der müßte durch die innerlichst gesunden Mondnachtbilder Schleich's dazu gelangen, in denen von jener krankhaften Sentimentalität auch nicht die leiseste Spur ist.

Es ward bereits hervorgehoben, wie Schleich sich also das schlichteste Stück Natur, einen frisch umgebrochenen Acker, einen schilfbewachsenen Weiher, ein Stück bräunlichen Moores, ein paar Hütten unter Bäumen, an denen Tausende von Laien und vielleicht auch Hunderte von Künstlern vorübergegangen wären, ohne ihre Bedeutsamkeit für den Landschafter auch nur zu ahnen, zum Vorwurf seiner werthvollsten Gemälde wählte. Er konnte das nur thun, weil er in seiner wunderbaren Begabung für die Farbe das untrügliche Mittel besaß, auch den sprödesten Stoff seinen Zwecken dienstbar zu machen. Seine Hauptstärke lag aber unbedingt in der Darstellung von Scenen unruhigen und heftigen Lichtwechsels, die man schwerlich bei einem anderen Meister so durch und durch harmonisch vorgetragen findet, wie bei ihm.

Aber sah er auch hierin die Hauptaufgabe des Stimmungslandschafters, so hielt er deshalb doch, namentlich in den letzten Jahren, mit unnachsichtlicher Strenge auf sorgfältige Vertheilung seiner hellen und dunklen Massen, und seine Meisterschaft hierin steht hinter jener in der Beherrschung der Farbe nicht um ein Haar nach, wenn sie auch von der Kritik weniger betont zu werden pflegt. In dieser gewissenhaften Sorgfalt wurde er von einem außerordentlich feinen Gefühle für das Nothwendige und Zweckmäßige auf das Glücklichste unterstützt, und es gibt wohl nur wenige Schleich'sche Bilder, die nicht von der sicheren Hand eines tüchtigen Radirers wiedergegeben, mächtig auf den Beschauer wirken würden.

Die Schleich-Ausstellung im Münchener Kunstvereinslokale umfaßte allein einhundertfünfzehn Bilder und ward so zu einer reichen Quelle der Belehrung. Gleichwohl war sie ein Unternehmen, das nur in Bezug auf verschwindend wenige Landschaftsmaler räthlich war, weil man in hundert anderen Fällen eine tödlich ermüdende Monotomie zu fürchten hätte.

Schleich hat Frankreich, Belgien, Ungarn und Italien besucht, auffälliger Weise aber nur ausnahmsweise andere Motive behandelt als solche, welche ihm sein deutsches Vaterland bot, und selbst hier zeigt sich wieder eine besondere Vorliebe für Stoffe in der nächsten Umgebung Münchens. Da sollte man freilich denken, es werde an Wiederholungen nicht fehlen, und dieselben wären auch bei einer so außerordentlichen Produktivität, wie die Schleich's war, absolut unvermeidlich gewesen, hätte ihn nicht eine unendlich reich quellende Phantasie und eine unglaubliche Fülle von künstlerischen Erfahrungen dagegen gefeit. Indem er die Stimmung wechselte, verlieh er dem bekanntesten Gegenstande einen immer neuen Charakter, und dieser trat um so lebendiger vor, als er in den späteren Zeiten frei schuf und sich dabei keiner andern Hilfsmittel als seines Gedächtnisses, höchstens einer mit flüchtigen Strichen hingeworfenen Skizze bediente, die keinerlei Einzelheit, aber dafür den Totaleindruck der Erscheinung mit überraschender Wahrheit gab. Aus solchen Blättern schuf er dann als echter Dichter seine Bilder voll von Poesie und seelenanregender Kraft.

Es fehlte Schleich nicht an Gegnern, welche ihm Monotonie und skizzenhafte Behandlung vorwerfen zu dürfen glaubten. Jetzt, wo in ein paar Sälen des Kunstvereins über einhundert und dreißig Bilder des Meisters zu gleicher Zeit ausgestellt sind, müssen sie wohl diese Vorwürfe als ganz unhaltbar zurücknehmen. Sahen wir auch dort und da das gleiche oder ein ähnliches Motiv, so können wir das unmöglich dem Mangel an Phantasie Seitens des Künstlers zuschreiben, sondern müssen uns ihres heiteren Spieles freuen, die demselben oft einfachsten Stoffe immer neue überraschende Seiten abzugewinnen wußte, indem sie Tages- und Jahreszeiten wechselte, Licht und Schatten anders vertheilte, bald goldenen Sonnenschein über Land und See goß, bald Regenschauer darüber hinziehen ließ. Behandelte Schleich denselben oder verwandten Stoff öfters, so geschah es theils auf den Wunsch von Bestellern, theils aber weil er selber seine Freude daran hatte, ihn durch solchen Wechsel der Stimmung in ganz neuem Lichte erscheinen zu lassen.

Gleichwohl sind das nur Ausnahmen von der Regel. Auf einsamen Spaziergängen, auf mehr oder minder ausgedehnten Reisen, welche er hauptsächlich in Begleitung seiner Freunde Karl Spitzweg und Friedrich Voltz unternahm, sammelte er eine solche Fülle von künstlerischen Motiven, daß selbst seine an's Unglaubliche streifende Produktivität außer Stande war, dieselben zu verwerthen. Um sich eine annähernde Vorstellung von der Letzteren zu bilden, mag erwähnt sein, daß manches der kleineren, aber deshalb nicht weniger gediegenen Bilder des Meisters an einem und demselben Tage begonnen und vollendet wurde, und daß manche werthvolle Skizze in noch weit kürzerer Zeit entstand.

Ich selber besitze eine solche von ganz wunderbarer Wirkung, deren Entstehungsgeschichte so charakteristisch ist, daß ich nicht umhin kann, sie hier kurz mitzutheilen.

Schleich war eben von einer Reise nach Norddeutschland zurückgekehrt und sprach von einem Morgen nach einer Gewitternacht, der einen lebhaften Eindruck in seiner für die Erscheinungen in Luft und Wasser überaus empfänglichen Seele hinterlassen hatte. Obwohl in der Regel schweigsam, konnte er in solchen Augenblicken doch mehr als sonst aus sich herausgehen und schilderte mir mit warmen Worten die leuchtende Schönheit des durch abziehende Gewitterwolken heraufsteigenden Herbstmorgens. Aber das Wort genügte ihm nicht: plötzlich unterbrach er sich, riß den Deckel eines Cigarrenkistchens ab und warf mit wenigen Pinselstrichen, deren jeder die Hand des Meisters verrieth, ein Bild jenes Morgens hin. Ich aber werde nie vergessen, wie in diesen Augenblicken der Inspiration, des freien Schaffens einer reichen Phantasie, sein Auge wundersam leuchtete.

Was Schleich's Werken neben den eminenten Vorzügen seiner durchgeistigten Farbe einen so auffallenden und fesselnden Reiz verleiht, ist die außerordentlich scharfe Individualisirung der Natur. Was er malte, sind nicht Landschaften überhaupt, sind bestimmte Theile einer bestimmten Gegend im klar und scharf ausgesprochenen Charakter einer bestimmten Jahres- und Tageszeit. Entnimmt er seinen Stoff einem uns genauer bekannten landschaftlichen Gebiete, so glauben wir mit Leichtigkeit den Standpunkt finden zu können, von dem er denselben auffaßte. In der That aber dürfte uns das nicht blos schwer, sondern geradezu unmöglich werden, denn seine Phantasie beherrschte den Stoff so mächtig, daß sie ihn gewissermaßen neu schuf.

Wir wissen, daß Rottmann's Studien nach der Natur nicht selten Umrisse zeigen, welche von den Linien der Landschaft mehr oder minder abweichen. Rottmann betonte diesen Umstand öfter selbst und schien im Zweifel darüber, wie er sich das erklären solle.

Die Antwort auf die Frage lag in seinem feinfühlenden Geiste, dem die Hand unbewußt und unwillkürlich folgte. Irgend eine Linie, welche dem Ideale des künstlerisch Schönen nicht vollkommen entsprach, ward unter seinem Stift zu einer klassisch schönen. Diese Aenderungen sind nie von so einschneidender Bedeutung, daß sie zur Unwahrheit geführt hätten, aber sie genügen vollkommen, um, oft nur durch eine leise Verschiebung, eine Variation des Thema's, möchte man sagen, dem Ganzen einen edleren Charakter zu verleihen. Sein Genius veredelte eben alles Gewöhnliche und Gemeine.

In ähnlicher idealisirender Weise verfuhr Schleich. Sich der Wahrheit wohl bewußt, daß die Natur nicht überall und allezeit dem Begriffe des Idealschönen entspricht, trug er derselben Rechnung und suchte sein Ziel namentlich dadurch zu erreichen, daß er über sein landschaftliches Motiv allen Zauber von Licht- und Farbenwirkungen ausgoß. Es ist aber nicht des Künstlers geringstes Verdienst, wenn er dabei sich von jeder Uebertreibung ferne hielt.

Solche Wirkungen, wie sie Schleich anstrebte und erreichte, waren unter Anwendung der altherkömmlichen Technik, dünner Farbe und spitzer Pinsel, unmöglich. Dazu bedurfte es größerer Freiheit, und die fand Schleich nur bei den alten Meistern, namentlich bei Rubens. Ihm verdankte er nicht blos die genaueste Kenntniß der Gesetze der Farbe, sondern auch den breiten, energischen und kühnen Vortrag, der seinen späteren Werken so großen Werth verleiht. Erst als er die Fesseln der alten, ängstlich tüftelnden Technik abgestreift, entfaltete sich sein Genius in seiner ganzen Bedeutsamkeit und Größe; erst jetzt war das möglich.

Seit sich Idealisten und Realisten in der Kunst, in zwei verschiedenen Lagern verschanzt, mit gegenseitigem Mißtrauen beobachten, und das Publikum, mehr instinktiv als auf Grund des Nachdenkens, sich ebenfalls in zwei Parteien geschieden hat, mußte es sich Schleich gar oft gefallen lassen, als Chorführer der Realisten bezeichnet zu werden

Wir wissen, was für eigenthümliche Vorstellungen die Menge mit diesen beiden mehr als nöthig abgenutzten Schlagworten manchmal verbindet. Die Einen sind der Ansicht, der Realist brauche sich gar nicht um den Gedanken zu kümmern, und es handle sich für ihn nur darum, eine gegebene Erscheinung in einer Weise wieder zu geben, als deren letztes Ziel sich eine überraschende optische Täuschung darstellt. Andere dagegen glauben das Streben nach Realismus als identisch mit dem nach koloristischer Wirkung fassen zu müssen.

Für Schleich brachte diese Begriffsverwirrung manchen Nachtheil mit sich. Und dazu kam noch ein anderer Umstand.. Das Münchener Publikum war anfänglich außer Stande, die freie, große Auffassung und die kühne, gewaltige Handschrift des Meisters zu begreifen. Das erklärt sich leicht genug. Es hatte sich gewöhnt, auf Kleines und Kleinliches Werth zu legen, es staunte und freute sich über die minutiöse Ausführung des Einzelnen, dem es so viel Bedeutung beilegte, wie dem Ganzen, weil es zu einer wahrhaft großen Anschauung nicht herangebildet war. Da mußte es sich denn nothwendig von Bildern wenn nicht geradezu abgestoßen, so doch kühl genug berührt fühlen, die vom Künstler als ein Ganzes gedacht und empfunden waren und als solches auch vom Publikum nachgedacht und nachempfunden werden wollten. Die scheinbare Skizzenhaftigkeit derselben galt Vielen als Nachlässigkeit, ja selbst als eine Art von Mißachtung des Publikums durch den Künstler, der ihm Unfertiges vorzulegen wage.

Hätte sich das Publikum den Weg in die alte Pinakothek nicht gereuen lassen, dann wäre ihm auch klar geworden, daß Schleich nichts weniger im Sinne hatte, als eine neue

Kunstrichtung anzubahnen, daß er vielmehr bemüht war, auf den großen Ueberlieferungen der alten Meister fortzubauen, was die technische Durchbildung und was die koloristische Wirkung betrifft.

Aber die Begabung Schleich's und seine rühmliche Ausdauer unter den ungünstigsten Verhältnissen überwanden alle Vorurtheile. Es kam eine Zeit, in der in einer Woche Kunsthändler und Kunstfreunde von ihm mehr Bilder verlangten, als ehedem in Jahren, und nur seine ungewöhnliche Produktionskraft es ihm möglich machte, ihren Anforderungen annähernd zu entsprechen. Auch jetzt blieb seine Gewissenhaftigkeit dieselbe: der geringste Grund zur eigenen Unzufriedenheit genügte ihm, das halb oder ganz fertige Bild zurückzustellen, wenn Abschleifen und Uebermalen einzelner Stellen nicht den gewünschten Erfolg hatte.

Die Ausstellung Schleich'scher Bilder gewährte einen überaus belehrenden Ueberblick über seinen Entwickelungsgang und zeigte uns denselben nach langjährigen Kämpfen auf der Höhe künstlerischer Vollendung angelangt. Aus allen seinen Bildern spricht die hohe Begeisterung des Schaffens, die ganze Freudigkeit des sich in sein Werk Versenkens, die Großheit der Auffassung der Natur, welche auch dem unbedeutendsten Stoffe eine über das Maß des Gewöhnlichen hinausgehende Bedeutsamkeit gibt. Und diese Großheit der Auffassung tritt uns auch im engsten Raume ungeschmälert entgegen. Es sind meist ganz einfache, ja geradezu unscheinbare Stoffe, aber sie erhalten durch seinen Pinsel einen Werth, der im reizenden Farbenspiel des Lichtes, in Wolken und Wasser und auf fernen Bergzügen gipfelt.

Ueber weite Hochebenen breitet das Sonnenlicht seine Zauber, aber vom Westen her zieht in majestätischer Ruhe ein Heer dichtgeballter Gewitterwolken und sendet dunkle Schatten voraus.

Auf eine eintönige Fläche, kaum von ein paar einsamen Baumgruppen unterbrochen, die dort und da zwischen den Wiesen aufsteigen, stürzt unendlicher Regen herab, und so trostlos der Anblick ist, wir können unsern Blick nicht abwenden von so viel Wahrheit und Poesie; denn Poesie ist auch im strömenden Regen.

Und auch dort regnet es wieder; aber es ist einer jener leichten warmen Sommer-Regen, die Natur und Menschen gleich wunderbar erquicken. Bäume und Sträucher werfen schon wieder leichte Schatten, und die Ebene glitzert und flimmert in den Strahlen der Sonne, die eben durch dünne Wolken bricht, welche vor unseren Augen wegzufliegen scheinen.

Eine riesige Wolke vom glänzendsten Weiß steht hoch am Himmel; sie hat alles Licht der Sonne in sich gesogen und gießt es jetzt auf Land und Fluß, daß wir das geblendete Auge abwenden.

Und wiederum sehen wir einen leichten Flor über den weiten Himmel gebreitet: es flimmert vor unseren Augen ein wunderbar durchsichtiges Wolkengewebe, hinter dem wir die ganze Pracht und Macht der Sonne ahnen.

Dann stehen wir in Mitten einer unabsehbaren Moorfläche. Dunkel ziehn die Wolken, das Schilf schwankt im Winde, und zwischen seinen schlanken Rohren glitzert ein schmaler Mondlichtstreifen.

Und wieder sind wir vom Lichte des Mondes umflossen, aber es glänzt auf den blanken Kuppeln von Santa Maria della Salute und spielt wie flüssiges Silber auf den Wellen der Lagune. Schwarze Gondeln wiegen sich träumerisch auf ihnen und lassen die phantastischen Formen der Paläste am Canal Grande noch phantastischer erscheinen.

Die Schelde schleicht langsam dem Meere zu; die Wolken, hinter denen der Mond

schläfrig hervorlugt, bewegen sich schwerfällig dahin, als hätten sie etwas vom holländischen Phlegma angenommen; die Segel hängen schlaff an den Raaen der Boote, und nur aus einem Fenster der Fischerhütte am Ufer leuchtet rothes Lampenlicht und verkündet, daß dort Menschen wachen.*) —

Schleich hat nie Schüler im gewöhnlichen Sinne des Wortes gehabt; aber er verweigerte keinem Künstler den erbetenen Rath, der um so werthvoller war, als des Meisters Auge durch Jahrzehnte langes unermüdliches Studium gebildet und von einem eminenten Geiste inspirirt war. Weniger als eine Minute genügte ihm, um mit sicherstem Blicke zu erfassen, wo gegen die Gesetze der Kunst in Form und Farbe gefehlt worden, und sofort ward auch das beste Mittel zur Abhilfe bezeichnet. Darum gingen ihn die geachtetsten Künstler um seinen Beirath an und fanden es angemessen, den kurz und bündig gegebenen und allzeit treffenden Winken des Meisters zu folgen. Und wendete sich ein junges Talent hilfesuchend an ihn, dann war er nie zu stark beschäftigt, es zu unterstützen, wie überhaupt eine seltene Gutherzigkeit einen Hauptgrundzug seines Charakters bildete.

Dadurch und durch das Beispiel seiner Meisterwerke ward Schleich's Einfluß auf die Münchener Künstler ein ganz außerordentlicher, so daß er unbedingt als der Begründer der neuen Landschafter-Schule bezeichnet werden muß. Aber nicht nur dieser allein. Alle Münchener Künstler mit wenigen Ausnahmen verehrten in ihm den Meister im Kolorit und eiferten ihm in ihrer Sphäre nach.

Auch als Mensch genoß Schleich die allgemeinste Achtung seiner Kollegen. Von schlichter Wahrhaftigkeit und ungesuchter Geradheit, trat er, wo es galt, für das als recht Anerkannte mit der ganzen Thatkraft und Zähigkeit eines unbeugsamen Charakters ein, dem die bedeutende äußere Erscheinung vollkommen entsprach.

Auf breiten Schultern und kräftigem Nacken saß ein Kopf vom schönsten Oval. Das an der linken Seite gescheitelte braune Haar ließ die hochgewölbte Stirne sehen, deren tiefe Furchen auf scharfes Denken und einen manches Jahrzehnt hindurch dauernden Kampf um's Dasein hinwiesen. Die schwer herabsinkenden Lider gaben Schleich auf den ersten Anblick den Anschein der Ermüdung, aber die hellen blaugrauen Augen schauten hinter den Gläsern so scharf in die Welt, daß man bald eines Anderen belehrt wurde. Die kräftig vortretende Nase und der unter dem dichten Schnurbart nur halb sichtbare feste Mund vervollständigten den Eindruck der Energie, dem die hohe Gestalt entsprach. So ernst indeß die Erscheinung des Meisters war, so konnte er doch von einer Herzen gewinnenden Freundlichkeit sein, und es kam wohl vor, daß er, sich mit den Kindern eines Freundes auf dem Grase herumbalgend, selber wieder ein Kind geworden zu sein schien.

Schleich war nie verehelicht, doch ersparte ihm das Zusammenleben mit einer zärtlich geliebten Schwester die Unannehmlichkeiten des Junggesellenlebens, das er sich, einem unbezähmbaren Unabhängigkeitstriebe folgend, erwählt hatte.

Es fehlte Schleich nicht an mehrfachen Auszeichnungen. Mehrere Akademien ernannten ihn zu ihrem Ehrenmitgliede, Fürsten verliehen ihm Orden und Titel, und Regierungen machten sich seine umfassenden Fachkenntnisse zu Nutzen, aber seine Bescheidenheit und seine Opferfreudigkeit im Dienste der Kunst blieben allzeit dieselben. **R.**

---

*) Wir geben diesem Aufsatze die von L. Fischer trefflich ausgeführte Radirung nach einem Bilde Schleich's „Auf den Wällen von Rendsburg" bei, welches uns von dem Besitzer, Herrn Heidl in Wien, zur Vervielfältigung freundlichst überlassen wurde. Anm. d. Red.

Die Galerien Roms.

Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff.

I. Die Galerie Borghese.

Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze.
Mit Illustrationen.
(Fortsetzung.)

Bevor wir zu den andern florentinischen Bildern übergehen, betrachten wir noch zwei solcher Längentafeln, welche ebenfalls zur Verzierung von Schränken dienten. Dieselben stellen wiederum Geschichten aus dem Leben des Joseph dar und werden im Kataloge als Arbeiten des Pinturicchio bezeichnet (Nr. 49 und 57). Für diesen Meister ist die Ausführung aber zu roh und ungeschickt. Wir werden daher besser thun, sie mit den Herren Crowe und Cavalcaselle bloß der Werkstatt des vielbeschäftigten Malers beizumessen.*)

Nr. 13, ein segnender Christus, auf Holz, Halbfigur, wird im Katalog als „in der Art des Perugino" bezeichnet. Meiner Ansicht nach wäre an Stelle des Perugino Fra Bartolommeo della Porta zu setzen. Ob das Bild aber diesem Meister selbst oder einem Kopisten angehört, wage ich nicht zu entscheiden, da das Bild zu hoch hängt und jedenfalls stark übermalt ist. Zeichnung und Ausdruck sprechen für Fra Bartolommeo.

Die diesem Meister in den römischen Sammlungen sonst zugedachten Bilder, wie die Madonna in der Galerie Sciarra-Colonna, Nr. 5, und das große Bild in der Galerie Doria-Pamfili, Braccio III, Nr. 31 gehören ihm keineswegs an. Wir werden später durch ein in der Galerie Borghese befindliches Bild, welches im Kataloge ebenfalls dem Fra Bartolommeo zugeschrieben wird, auf jene Gruppe florentinischer Meister geführt werden, zu welcher Fra Bartolommeo gehört, und werden dann Gelegenheit haben, auch darüber unsere Ansicht auszusprechen.

Auf der Wand, vor der wir jetzt stehen, begegnen wir unter Nr. 24 dem, freilich sehr beschädigten Bilde eines anderen Florentiners. Es ist die römische Lucrezia, im Begriff, sich den Dolch in's Herz zu stoßen. Der Urheber ist Angelo Bronzino, von dem wir in den folgenden Sälen noch andere sehr schöne Bilder finden werden. Diese

*) Auf der Tafel Nr. 57 liest man ein paar Mal „Sogno di Faragone". Noch heutzutage lieben es die Bewohner der Abbruzzen, zwei auf einander folgende Vokale durch ein g zu trennen (idega für idea, cogatto für coatto), woraus wir also schließen könnten, daß dieser Gehülfe des Pinturicchio aus den Abbruzzen stammte.

Lucrezia gehört gewiß zu den Jugendarbeiten des talentvollen Meisters; sie hat in den Schatten sehr nachgedunkelt, ebenso wie die meisten Bilder des Pier di Cosimo, des Pontormo, Andrea del Sarto und Fra Bartolommeo, welche insgesammt sich des Beinschwarz bedient zu haben scheinen.

Wenden wir uns um, so fällt unser Blick an der entgegengesetzten Wand zuerst auf ein Porträt des Frate Savonarola, (Nr. 36) unbegreiflicher Weise dem Filippino Lippi zugeschrieben. Das ganz unbedeutende Gemälde ist gewiß nichts anderes als eine der vielen schwachen Kopien des schönen Bildnisses von Savonarola, welches sein Freund und Parteigenosse, der junge Bartolommeo della Porta, gemalt hat, und das gegenwärtig im Besitze des Herrn Ermolao Rubieri zu Florenz sich befindet.

Allerdings mag auch Filippino Lippi das charakteristische, leidenschaftliche Gesicht des gottbegeisterten Mönches durch seinen Griffel verewigt haben; ja, ich glaube seine Hand zu erkennen in jener energischen Profilzeichnung des Kopfes von Savonarola, welche früher dem Vasari angehörte, gegenwärtig aber im Besitze der Albertina zu Wien ist.*)

Etwas weiter rechts hängt ein weibliches Porträt, bei dessen Anblick jeder Kunstfreund gleich ausrufen wird: dieses Gesicht kommt mir sehr bekannt vor! Der Katalog sagt uns nichts weiter darüber, als daß es „im Stile des Perugino" gemalt sei. Weder die Modellirung, nach der Farbenaccord, und noch viel weniger der landschaftliche Hintergrund erinnern an die Schule des Pietro Perugino, wohl aber an die florentinische aus dem ersten Decennium des 16. Jahrhunderts.**) Diese vollbackige, etwas nüchtern in die Welt hineinblickende junge Frau ist, wie wohl mancher meiner verehrten Leser wird errathen haben, niemand anders als die Maddalena Strozzi, des reichen und, wie die bösen Zungen meinten, etwas geizigen Florentiners Angelo Doni Lebensgefährtin, dessen Bekanntschaft wir durch die liebenswürdige Vermittlung des jungen Raffaello Santi schon im Palazzo Pitti, bei unserer Durchreise, in Florenz gemacht haben. Die Raffaelische Federzeichnung zu diesem Frauenbilde befindet sich, wenn mich das Gedächtniß nicht trügt, im Louvre zu Paris. — Ein tüchtiger, dem Ridolfo del Ghirlandajo nahestehender Künstler mag nun, wie mir scheint, die Zeichnung Raffael's benutzt haben, um ein Heiligenbild daraus zu machen; wahrscheinlich für irgend einen Verwandten, vielleicht sogar für einen frommen Bewunderer der pausbackigen Maddalena, welche der Maler hier in eine heilige Catharina verwandelt hat. Dergleichen Canonisationen hübscher oder für hübsch gehaltener Weiber durch die Maler, ohne Zustimmung des heiligen Vaters, kommen in der Kunstgeschichte gar oft vor. So schrieb, um ein Beispiel anzuführen, im Jahre 1594 Arnolfini an seine geliebte Nonne Lucrezia Buonvisi von Lucca, sie möchte ihm ja „eine gewisse Leinwand" zusenden, worauf sie abgebildet sei als heil. Ursula

*) Diese durch die Photographie allgemein bekannte Zeichnung geht zwar noch immer unter dem Namen des L. da Vinci, aber gewiß mit Unrecht. Abgesehen von der Technik, die von der des Lionardo abweicht möchten Savonarola und L. da Vinci schon ihrer so grundverschiedenen Anschauungsweise halber schwerlich je in einem nähern Verhältnisse zu einander gestanden haben. Auch war Lionardo vom Jahre 1485 bis zum Jahre 1498, dem Todesjahre des Savonarola, niemals in Florenz anwesend. Filippino Lippi dagegen und sein Lehrer Botticelli waren eifrige Anhänger der Savonarola-Partei.

**) Das Auge der Falten ist nicht rundlich, wie die Schüler des Perugino und Pinturicchio es zu machen pflegen, sondern viereckig, wie namentlich Ridolfo del Ghirlandajo dasselbe bildet; die Haare sind mit wenig Geist und noch geringerem Geschmacke hingemalt; auch ist der Ton florentinisch und durchaus nicht peruginisch.

(in figura di S. Orsola), damit er sich wenigstens am Anblicke des Bildes erlaben könne (perchè possa almeno bearsi nella vista della immagine).*)

Thun wir nun wieder ein paar Schritte rechts, so begegnet unser Blick einem Rundbilde, auf dem die heil. Jungfrau das vor ihr liegende Kindlein mit gefalteten Händen verehrt, während in der Nähe zwei Engel liebevoll an der mütterlichen Andacht und Verehrung der Maria theilnehmen. Ob dieses Gemälde unvollendet geblieben oder aber verdorben ist, wage ich nicht zu entscheiden, denke aber, daß wohl das letztere der Fall sei; daß es aber nicht, wie der Katalog besagt, der Schule Raffael's angehöre, erscheint mir außer allem Zweifel. Ja, der Katalog drückt sich eigentlich viel bestimmter aus: abbozzo di Raffaello, fatto nei primi anni sulla maniera del Perugino. „Quante parole tanti spropositi" (jedes Wort ein Unsinn), sagen die Italiener. — Das Kolorit dieses, wenn auch nicht gerade schönen, doch höchst interessanten Bildes gemahnt uns an oberitalische, an mailändische Meister, etwa an Gaudenzio Ferrari in seinen Jugendarbeiten, auch an Andrea Solari; die Zeichnung aber und namentlich der landschaftliche Hintergrund, ja selbst die runde Form des Bildes, sind durchaus florentinisch. Geht man nun näher in die Form der einzelnen Körpertheile ein, wie z. B. der unschönen, breiten Hinterhand, der Gesichtsbildung, betrachtet man sich auch noch die Landschaft und den eigenthümlichen Faltenwurf genauer, so wird man bald und mit Sicherheit auf den wahren Meister dieses Bildes gerathen. Dieser ist, wie mich dünkt, kein anderer als jener kuriose Kauz, Pier di Cosimo, von dem uns Vasari eine sehr knappe, ungenügende Biographie hinterlassen hat.

Pietro di Lorenzo, Pier di Cosimo genannt, wurde um's Jahr 1462 in Florenz geboren und starb daselbst 1521. Daß derselbe Schüler des Cosimo Rosselli war, von welchem letztern sein Beiname herrührt, ist festgestellt, daß er folglich in näherer Berührung mit dem jungen Fra Bartolommeo della Porta (geboren 1475) und mit Mariotto Albertinelli gestanden, auf die er als älterer und somit geübterer Ateliergenosse auch einigen Einfluß gehabt haben mag, wohl namentlich im Landschaftsfache, ist ebenfalls sehr wahrscheinlich; daß er aber in seiner schönen Altartafel (Stanza del Commissario agli Innocenti zu Florenz) ein nahes Verhältniß sowohl in der Gesichtsbildung seiner Figuren als auch in Nebendingen mit Filippino Lippi verrathe, wird man, denke ich, auch nicht in Abrede stellen wollen.

Woher aber in so manchem seiner Bilder dieses an die mailändische Schule erinnernde Kolorit, so zwar, daß man es dem verstorbenen Dr. Waagen gerne verzeiht, ein Werk des Pier di Cosimo der Berliner Galerie dem Gaudenzio Ferrari zugeschrieben zu haben?**) Hat Pier di Cosimo selbst vielleicht in Mailand sich aufgehalten, oder, was wahrscheinlicher klingt, kam derselbe in Rom oder Florenz mit irgend einem lombardisch-mailändischen Maler, vielleicht mit dem Sodoma oder dem Cesare da Sesto, in nähere Verbindung?***) Das sind alles Fragen, die ich vorderhand muß auf sich beruhen lassen.†)

*) Siehe das trefflich geschriebene Büchlein: Storia di Lucrezia Buonvisi Lucchese, raccontata da Salvatore Bongi, Lucca 1864, pag. 114.

**) Daß Nr. 204 im Berliner Museum dem Pier di Cosimo zurück zu erstatten sei, hat schon Herr Dr. G. Frizzoni in seiner guten Kritik des Berliner Katalog's (in Zahn's Jahrbüchern) bemerkt.

***) Nach einem Rundbilde des Cesare da Sesto (von dem in diesem Saale eine Kopie hängt (Nr. 26) welches der Herzog L. Melzi d'Eril zu Mailand besitzt, muß Cesare im ersten Decennium des 16. Jahrhunderts in Florenz sich aufgehalten haben.

†) Schon der feinsinnige Baron v. Rumohr deutete in seinen „Forschungen" auf diese Frage hin und sagte: des Pier di Cosimo Bestreben, dem Ton und Auftrag (?) der Farbe, selbst auf Unkosten des Gegen-

Daß er den großen Lionardo persönlich gekannt und daß auch er den bezaubernden Einfluß dieser herrlichen Persönlichkeit empfunden, ist einleuchtend; aber die Berührung mit Lionardo genügt mir noch nicht, seine oft durchaus lombardisch-mailändischen Farbenaccorde zu erklären, welche von denen des Lionardo und seiner Schule verschieden sind. *)



Heilige Magdalena, von Pier di Cosimo.

Unter den florentinischen Malern des 15. Jahrhunderts hat vielleicht kein anderer mit solcher Liebe dem Studium der Landschaft sich hingegeben, wie Pier di Cosimo; und in der That, liefern vollen Beweis davon auf gar manchem seiner Bilder jene oft zwar etwas phantastischen landschaftlichen Hintergründe, die aber immer geistreich gedacht und mit großem Fleiße ausgeführt sind, wovon man in der Galeria degli Uffizi reichliche

standes und besonders der Form, jene rein sinnliche Schönheit zu geben, welche die Venezianer schon seit den letzten Decennien des 15. Jahrhunderts erstrebten, verweiset auf eine frühe Berührung mit den lombardischen Malern, welche historisch nicht nachzuweisen ist. Die Inschrift „Pier di Cosimo 1480" ist richtig, da die Auswerfung des Endvokals im Taufnamen ebenfalls auf lombardische Gewöhnungen hinzudeuten scheint. — In dieser grammatikalischen Unterweisung aber irrte sich der Herr Baron gewaltiglich, da die Lesart „Pier di" durchaus toskanisch ist: Pier del Pugliese (Vasari, Vol. 7, p. 151), Pier della Francesca Pier Capponi, Pierin del Vaga, u. s. f. — In den lombardischen Dialekten wird man dagegen nie Pier für Pietro, sondern stets entweder Piero oder Peder sagen. Bei uns Fremden sind übrigens solche Irrthümer verzeihlich, nur meinte ich, sollten sich Fremde nicht herausnehmen, auch in dieser Hinsicht die Italiener schulmeistern zu wollen.

*) Im Inventarium der Galeria degli Uffizi, vom Jahre 1589, heißt es, daß das Bild „die Befreiung Andromeda's" darstellend von Lionardo da Vinci gezeichnet und von Pier di Cosimo nur gemalt

Gelegenheit hat, sich zu überzeugen.*) Auch mag A. del Sarto diese Vorliebe für schöne landschaftliche Gründe in seinen Bildern von seinem Lehrer Pier di Cosimo ererbt haben. Man betrachte z. B. im langen Brückengange der Florentiner Galerie die geistvollen mit Rothstift ausgeführten landschaftlichen Studien nach der Natur unter den Handzeichnungen des Andrea.**)

Bei dieser Gelegenheit sei es mir gestattet, zumal da die Werke dieses Meisters so selten sind, noch zweier anderer Bilder des Pier di Cosimo Erwähnung zu thun, von denen das eine in Rom, das andere in der Dresdener Galerie unter falschen Namen sich befindet. Das erstere, von dem wir den Lesern eine Reproduktion bieten können, stellt in halber Figur eine heil. Magdalena dar, ist gut erhalten und erinnert in der Gesichtsbildung etwas an Filippino Lippi. Das Kleid ist dunkelgrün, der Mantel hochroth mit schwarz schraffirten Schatten; die bräunlichen Haare sind, wie immer bei Piero, glatt über die Schläfe gezogen und mit einer Perlenschnur geschmückt; der Ausdruck der schönen Büßerin von einer milden liebenswürdigen Melancholie. Hintergrund dunkel. Dieses sehr schöne Gemälde gehört meinem Freunde, dem ehrenwerthen Baron Giovann Baracco aus Neapel, Mitglied des italienischen Parlaments, einem der gebildetsten und liebenswürdigsten Männer, die ich in Italien kennen zu lernen die Ehre und das Glück hatte. Das Bild wurde von ihm im römischen Monte di Pietà erkauft, woselbst es thörichterweise für ein Werk des Mantegna gehalten ward. Das andere Gemälde des Meisters befindet sich, wie gesagt, in der Dresdener Galerie und ist jene große Rundtafel (Nr. 21), die zugleich mit dem so genannten Lionardo da Vinci im Jahre 1860 aus dem Nachlasse des Bilderhändlers Woodburn in London von den Herren Hübner und Gruner erstanden wurde und seinen alten Namen Luca Signorelli auch in Dresden fortbehalten hat. Das Bild, eine heil. Familie, ist durch eine dichte Maske gelben Firnißes zwar sehr entstellt, der Charakter und die Art des Pier di Cosimo aber trotzdem nicht schwer zu erkennen.***)

Aber siehe da, noch ein anderes Werk des Pier di Cosimo, (Nr. 60) dießmal jedoch nicht dem jugendlichen Raffael, sondern wenigstens einem Schüler oder Nachahmer seines

---

worden sei. (Siehe Vasari, Vol. 7, p. 119, Note 2.) Ich halte gewöhnlich sehr wenig auf dergleichen „Traditionen", dießmal aber scheint mir dieselbe doch einiger Beachtung werth. Denn in diesem Bilde des Pier di Cosimo haben allerdings mehrere Köpfe nicht nur das „Sfumato" des Lionardo, sondern auch einen an die „Gioconda" gemahnenden Ausdruck. Pier di Cosimo dürfte also dasselbe etwa um 1506 gemalt haben, als Lionardo das Porträt der Mona Lisa vollendet hatte. Daß aber auch die Komposition desselben dem Pier di Cosimo und nicht Lionardo angehört, versteht sich von selbst.

*) Die Landschaft auf dem Bilde Cosimo's daselbst, Nr. 1246, worauf eben die Befreiung Andromeda's dargestellt ist, ist durchaus identisch mit derjenigen auf diesem Rundbilde der Galerie Borghese.

**) Die Herren Crowe und Cavalcaselle wollen die Mitwirkung des Pier di Cosimo in all jenen Altar-Tafeln in der Kirche di Santo Spirito zu Florenz, (und in jener von S. Ambrogio ebendaselbst, die dem Zacchia zugeschrieben ist,) erblicken, welche dort bald dem Ghirlandajo, bald dem Filippino Lippi und dem Cosimo Rosselli gegeben werden. (Siehe Vol. III, p. 421.) Ich will dieß ihr Urtheil dahin gestellt sein lassen, kann aber einige Zweifel an der Richtigkeit desselben kaum unterdrücken, und dieß um so weniger, als jene Herren sich von diesem Meister keinen klaren Begriff gebildet zu haben scheinen, da sie sonst die Werke Cosimo's nicht nur in der Borghesischen Galerie, sondern auch jene in den Galerien von Berlin und Dresden gleich erkannt haben würden — wogegen sie über alle diese Bilder des Cosimo das tiefste Stillschweigen beobachten, während sie doch sonst gewöhnt sind, auch die unbedeutendsten Werke zu beschreiben und zu besprechen, und zwar eben nicht immer zur besondern Belehrung und Ergötzung des lernbegierigen Lesers.

***) Vergl. Jahrbücher der Kunstwissenschaft VI, 198.

eigenen Schüler's Andrea del Sarto zugeschrieben. Franciabigio, dem dieß Bildchen, das Urtheil Salomo's, im Kataloge zugetheilt wird, ist uns schon als Lehrer des Bacchiacca bekannt; er selbst mag vielleicht auch in der Werkstätte des Pier di Cosimo gelernt haben; die landschaftlichen Gründe auf seinen Bildern gemahnen wenigstens sehr an Pietro, wie dieß auf mehreren Bildern in der Galeria degli Uffizi ersichtlich ist, so unter andern auf seiner Längentafel (Nr. 1223) mit dem Tempel des Hercules, so wie auf dem Rundbilde die „Madonna del Pozzo" genannt (Nr. 1125) in der Tribüne derselben Galerie. Auch diese hübsche kleine Tafel mag zum Schmucke irgend eines Möbels gemalt worden sein. Man sieht daraus, daß die reichen Florentiner im zweiten und dritten Decennium des 16. Jahrhunderts derlei Arbeiten mit Vorliebe jener Gruppe geistvoller Maler übertrugen, die sich indirekt oder direkt in der Werkstatt unsers Pier di Cosimo gebildet hatten, wie Andrea del Sarto, Pontormo, Franciabigio, Bacchiacca und andere mehr.

Nur die ältern Werke des Pier di Cosimo — wie z. B. Nr. 1250 in der Galeria degli Uffizi zu Florenz, das große Bild in der Sala del Commissario agli Innocenti daselbst, die heil. Magdalena des Herrn Baron Baracco, die Bilder unter den Nummern 107 und 204 im Berliner Museum, das Rundbild in der Dresdener Galerie, Nr. 21 deuten auf den Einfluß Filippino's hin und haben zugleich untoskanische, vielmehr lombardische Farbentöne; sie gehören also wahrscheinlich dem letzten Decennium des 15. oder den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts an. Das Bild des Pier di Cosimo dagegen, welches in der Galeria degli Uffizi unter Nr. 1246 hängt, und worin am deutlichsten der Einfluß Lionardo's auf Pier di Cosimo zu Tage tritt, hat durchaus keine lombardischen Töne, sondern ihm ganz eigenthümliche, welche später zum Theil Andrea del Sarto und viel mehr noch Bacchiacca zu den ihrigen gemacht haben. Pier di Cosimo kam aber wahrscheinlich erst um 1504 mit Lionardo in Berührung.

Wir müssen daher folgern, daß seine lombardische Farbenscala nicht durch Lionardo, sondern früher schon durch andere lombardische Maler auf ihn übergegangen sei. Auch jene dem Pier di Cosimo eigenthümliche rundliche, fast gequetschte Schädelform zeigt sich erst in seinen spätern Bildern, wie z. B. in Nr. 28, 38, 1246 der Galeria degli Uffizi, in Nr. 93 und 107 im Berliner Museum, und endlich in Nr. 60 der Borghesischen Sammlung. Es sind dieß lauter kleine, zur Verzierung von Möbeln oder Zimmerwänden, bestimmte Bilder. Die frei gewordene Kunst fing dazumalen schon an, die Wände der Gotteshäuser zu verlassen, und, ihre volle Freiheit benutzend, in die Wohnungen der Menschen einzukehren.

Die Nummern 69 und 70 sind zu unbedeutend, um bei ihnen auch nur einen Augenblick zu verweilen; wenn wir daher nun noch einen Blick der über der Eingangsthüre untergebrachten s. g. „Pietà" (Nr. 71) schenken, so haben wir wohl alle in diesem Zimmer enthaltenen Werke florentinischen Ursprungs uns angesehen und können uns getrost dem Studium anderer Malerschulen zuwenden. Unsere „Pietà", (der todte Christus, von der liebevollen Mutter und dem Johannes beweint), ist sehr beschädigt, und gehört, so viel man daraus ersehen kann, eher der Werkstätte des Filippino, als ihm selbst an. Von diesem liebenswürdigen, höchst begabten Meister selbst befindet sich außer den Fresken, die er mit Beihülfe seines Schülers Raffaellino del Garbo in der Capelle Caraffa in Santa Maria sopra Minerva ausgeführt, und die, beiläufig gesagt, nicht gerade zu seinen besten Arbeiten zu rechnen sind, in den Galerien Roms, wie ge-

sagt, nur ein einziges Werk, dieses aber von nicht gewöhnlicher Schönheit, wiewohl versteckt nicht nur unter einem fremden Namen, sondern, was schlimmer ist, unter einem sehr schmutzigen, einheimischen Firniß, der die charakteristische, geistvolle Physiognomie des Meisters schwer erkennen läßt. Es ist dieß das im zweiten Saale der Galerie Sciarra-Colonna befindliche, mit Nr. 30 bezeichnete Bild; da dasselbe im dortigen Kataloge nur als Werk aus der Schule des P. Perugino angeführt ist, wird es sowohl von den Kunsthistorikern als natürlicherweise auch vom kunstsinnigen Reisepublikum kaum eines Blickes gewürdigt. Und doch ist dieses Bild Filippino's so liebevoll und reizend gedacht, und so sorgfältig ausgeführt, daß ich wenige Staffeleiwerke des Meisters kenne, die mich mehr angesprochen haben. Die Madonna sitzt auf dem Throne und betet mit stiller Inbrunst das auf ihrem Schooße liegende, nackte Jesuskind an; rechts vom Throne steht der heil. Laurentius, links in der Gestalt eines Greises der Evangelist Johannes.*) Eine schöne Landschaft bildet den Hintergrund. Schade, daß ein so schönes Bild so geringe Anerkennung gefunden und daher im fürstlichen Hause so vernachlässigt und beschmutzt dasteht, daß man fast in Versuchung kommt auszurufen: das gegenwärtige Haus Sciarra-Colonna ist nicht mehr würdig, ein solches Kunstwerk zu besitzen!

Wir haben der Florentiner Malerschule zu Liebe die Nummernfolge des Katalogs für eine Zeit lang verlassen müssen und sind nun, im Kreis herumgeführt, wieder zu Nr. 7, bei der wir stehen geblieben waren, zurückgekommen. Es ist dies ein schwarzes, sehr nachgedunkeltes Gemälde und stellt ebenfalls eine s. g. „Pietà" dar. Die Madonna hält den Leichnam ihres göttlichen Sohnes auf dem Schooße. Der Katalog weist dieses zwar sehr beschädigte, aber noch immer höchst interessante Gemälde mit richtigem Gefühle der Schule des Lionardo zu. Daß der Meister der lombardisch-mailändischen Malerschule, unter dem Einflusse Lionardo's, angehöre, geben wir nicht nur gerne zu, sondern wir stimmen ohne weiteres dem sachkundigen Urtheile Dr. G. Frizzoni's bei, der das Bild dem Giovan Antonio Bazzi da Vercelli vindicirte. Die Formengebung sowohl als auch der Faltenwurf, und zumal die dem Sodoma so eigenthümliche Landschaft lassen uns keinen Augenblick im Zweifel über den wahren Autor dieser „Pietà".**) Auch in diesem Gemälde, wie in fast allen Bildern des Bazzi, sind die Schatten sehr nachgedunkelt. Merkwürdig, daß Herr Jansen, dem die Borghesische Galerie doch sehr bekannt ist, in seiner Monographie über Sodoma dieses Bildes mit keiner Silbe gedenkt!

Außer diesem befindet sich, meiner Ansicht nach, noch ein anderes, und zwar ein sehr bedeutendes Werk des ebengenannten lombardischen Künstlers in diesem nämlichen Saale, im Kataloge ebenfalls nur der „Schule" des Lionardo zugetheilt. Es hängt an der Wand gegenüber und trägt die Nr. 56. Die Komposition dieses schönen Bildes — es ist eine Leda — scheint allerdings Lionardo's Geist zu verrathen. Ich habe in London (im Privatbesitze) zwei ähnliche Tafeln gesehen, in deren einer ich mit Sicherheit die Hand des Giampietrino erkannte; keine von beiden aber reichten, was Vollendung anbetrifft, an diese Leda der Borghesischen Sammlung hinan***). Betrachten wir daher

*) Diese nämliche Johannesgestalt hat P. Perugino auf seinem großen Bilde vom Jahre 1500 in der Galeria delle belle arti zu Florenz, und in dem der Bologneser Pinakothek (Nr. 197) angebracht. Wahrscheinlich hat er dieselbe von Filippino entlehnt, nicht dieser von P. Perugino.

**) Die Zeichnung dazu befindet sich in der Sammlung der Uffizien.

***) Lomazzo erzählt in seinem „Trattato della pittura", daß Lionardo stets das Schamgefühl streng beobachtet habe: „facendo Leda tutta ignuda col cigno in grembo, che vergognosamente abbassava gli occhi." Auch in Hannover will man eine Leda des Lionardo entdeckt haben! Ferner beschreibt Herr Baron v. Rumohr eine s. Z. in Kassel befindliche Leda des Lionardo da Vinci.

das schöne Bild genauer. Im Vorgrunde gucken, wie es Gebrauch in jener Schule war, Veilchen und Gänseblümchen aus dem Grase hervor; ein Distelfink, eine Turteltaube, eine Droßel sitzen ganz behaglich unter den kleinen nackten Halbgöttern Castor und Pollux, welche da schon ganz heiter und frischen Muthes in die Welt hineinschauen, wiewohl sie kaum dem Eie entschlüpft zu sein scheinen. In der Mitte des Bildes steht die nackte Leda, an die der göttliche Schwan sich inbrünstig anschmiegt. Sie schlägt halbverschämt lächelnd die Augen nieder. Die Bewegung ihres schönen, wohlgebauten Leibes ist fein sinnlich und voll höchsten Reizes; sie erinnert lebhaft an die schöne Eva auf der Freske des Sodoma in der Kommunalsammlung von Siena: „Christus in der Vorhölle." Der Schwan könnte fürwahr nicht geistreicher dargestellt sein, sowohl in seiner leidenschaftlich zudringlichen Bewegung, als in der Modellirung. Man stelle z. B. diesen wahrhaft künstlerisch aufgefaßten und geformten Schwan mit einem realistischen, etwa eines Hondecoeter, ja selbst mit jenem berühmten allegorischen Schwane des Asselyn im Amsterdamer Museum zusammen, und man wird sofort erkennen, welch eine tiefe Kluft die große italienische Kunst von der realistischen der Holländer trennt. Mögen die Manen jenes geistreichen und der holländischen Malerschulen so kundigen Mannes, des verstorbenen Bürger, mir diesen harmlosen Seitenblick vergeben! Die reiche Landschaft des Hintergrundes ist ebenfalls ganz im Geiste des Sodoma gedacht und aufgebaut*), und ebenso erinnern uns die kleinen Halbgötter auf diesem Bilde an seine Putten, sowohl an diejenigen, die man noch an der Decke der „Sala della Segnatura" im Vatican hat stehen lassen, als an jene in der „Farnesina" zu Rom.**)

Ein näheres Eingehen in die Gründe, die mich in diesem reizvollen Bilde den Geist und die Hand unseres Giovan Antonio Bazzi erkennen lassen, muß ich mir hier ersparen. Für mich ist die Leda eine herrliche Jugendarbeit des Sodoma. Die Zeichnung dazu mag er vielleicht schon von Mailand nach Toscana mitgebracht haben. — Von dem nämlichen Meister befindet sich im zweiten Saale der Galerie Borghese (Nr. 43) eine heil. Famile, ein immerhin gutgemaltes Bild, aus dem aber die frische Luft seiner lombardischen Jugendzeit nicht mehr herausschaut.

Und da wir durch den Sodoma, von dem in den andern dem Publikum zugänglichen Sammlungen Roms — einen übel zugerichteten heil. Christoph im Palaste Spada ausgenommen — sich nichts vorfindet***), auf die lombardisch-mailändische Malerschule zu sprechen kamen, so sehen wir, ehe wir weiter schreiten, uns vorher in diesen Räumen um, ob wir darin etwa andern Werken aus jener Schule begegnen.

*) Wer die Landschaften auf den Bildern des Sodoma mit denjenigen aus der Jugendzeit des Cesare da Sesto und des Giampietrino vergleicht, der wird bald erkennen, daß auch in dieser Hinsicht eine enge Verwandtschaft zwischen den drei Künstlern besteht. Ihr gemeinschaftlicher Lehrer scheint nämlich Bernazzano, der tüchtige Landschaftsmaler, von dem uns schon Vasari berichtet, gewesen zu sein.

**) Des Sodoma Fresken im obern Stocke der Farnesina sind heutzutage bekanntlich nicht mehr zu sehen, weil in jenen Zimmern der Herzog von Ripalta und Fürst von Santa Lucia gewohnt ist, seinen Betrachtungen über die Ränke und Tücken der Göttin Fortuna nachzuhängen.

***) Ein stark übermaltes Bild, Madonna mit dem Kinde, (Nr. 54) in der Galerie Barberini, wird dem Bazzi zugeschrieben. Für diejenigen Kunstfreunde, die es gesehen, wird es kaum nöthig sein, gegen eine so abgeschmackte Taufe zu protestiren. Jenes Bild gehört dem nämlichen Maler aus der bolognesischen Schule an, welcher in der Galerie Doria (Nr. 79) den Namen Lodi (wohl Calisto da Lodi?) erhielt, und der dem Innocenzo da Imola sehr nahe steht.

(Fortsetzung folgt.)

Wiener Weltausstellung.

Das Kunstgewerbe.

II. Die Länder und ihre Kunstarbeiten.

(Fortsetzung.)

Aehnlich scheint es bei Italien auf den ersten Blick zu sein. Was kann moderner sein, als seine glänzenden Seidenstoffe, die ganz dem bisherigen französischen Geschmacke folgen, was mehr wohlgefällig und reizend für das Auge unseres Publikums als seine zierlichen, bald sentimentalen, bald humoristisch genrehaften Marmorarbeiten, die wohl mehr in das Gebiet der Kunstwaare als der Kunstwerke gehören? Selbst seine kirchlichen Paramente und Stickereien sind noch im crassesten und geschmacklosesten Jesuitenstil gehalten mit naturalistischen Seidenblumen auf goldenem und silbernem, in rohester Art ornamentirten Grunde.

Und doch war Italien interessant und seine Ausstellung höchst bedeutend. Es zeigt eben zwei Gesichter. Das eine, eben dasjenige, welches durch die genannten Gegenstände sich charakterisirt, ist das moderne, wenigstens was man bisher als modern bezeichnen konnte. Es schmeichelt zum Theil mit seiner außerordentlichen Geschicklichkeit der Menge, die bei dem Kunstwerke nicht nach dem Gehalte, sondern nach dem sieht, was es darstellt, zum Theil bewegt es sich auf den ausgetretenen Wegen des bisherigen französischen Geschmacks ohne Originalität, ohne Erfindung, selbst ohne Geschmack. Das andere Gesicht, und es ist glücklicher Weise sein jüngstes, kehrt sich der großen Vergangenheit Italiens zu und trachtet die alten berühmten Kunstzweige nicht bloß zu imitiren, sondern wieder zu beleben und der modernen, besser der modernsten Industrie wieder zu gewinnen. Zum Theil ist das nur die Fortführung und Belebung einer alten Tradition, wie bei dem Mosaik, zum Theil ist es das Resultat wachsender Alterthumsliebe, zum Theil aber auch wahrhafte und bewußte Erneuerung, wie bei den venetianischen Glasarbeiten.

Von einem bedeutenden Zweige dieser Richtung, von den geschnitzten Möbeln nach den Mustern der Renaissance haben wir schon früher zu sprechen gehabt, Arbeiten, die heute allerdings noch mehr für den Export, für die Wohnung fremder Kunstfreunde als für das italienische Haus bestimmt sind. Nichtsdestoweniger bilden sie bereits einen bedeutenden Kunstzweig, bedeutend in künstlerischer Beziehung wie vom Standpunkte des Geschäfts. Sie gehören zu denjenigen Gegenständen, die antiquarisch wieder begonnen haben, nun aber auch um ihrer selbst willen geschätzt und gefordert werden.

In gewisser Weise überholt sind diese Möbel bereits durch die Glasfabrikation, obwohl diese eigentlich nur an einem Orte künstlerisch und großartig betrieben wird, zu

Venedig und auf seiner Insel Murano; aber keine der erneuerten Künste Italiens hat sich in so kurzer Zeit so selbständig zu machen gewußt. Die leichten zierlichen Gläser der Renaissancezeit, die mit ihren schlanken und eleganten Formen zu den gleichzeitigen Metall- und Faiencegefäßen ein so vortreffliches und um der stofflichen Ausprägung willen so lehrreiches Seitenstück bildeten, sie sind alle untergegangen in dem plumperen Geschmack der nachfolgenden Zeit, mit ihnen alle die bunten Varianten, die gestrickten, gesponnenen, genetzten Gläser, die schönen blauen, rothen, violetten, grünen Farben. Von der ganzen Muraneser Glasindustrie, die ein halbes Jahrtausend geblüht hatte, war am Anfang unseres Jahrhunderts nichts geblieben, als die Perlfabrikation, die einem sehr unkünstlerischen Genre der Stickerei Vorschub leistete, und ein rohes ordinäres Geschirr von geschmolzenem Glase. Da kam vor etwa zwanzig Jahren (oder kaum so lange) ein venetianischer Patriot Dr. Salviati, seines Berufes ein Advokat, auf den Gedanken, diesen ehemals so ruhmvollen und einträglichen Industriezweig in den ausgestorbenen Glashütten Murano's wieder zu beleben. Die Sache war nicht leicht; denn wer einmal in Murano der Entstehung dieser zierlichen, zuweilen überaus künstlichen Gefäße zugesehen hat, wie sie mit den einfachsten Instrumenten aus der Hand hervorgehen, der begreift, wie viel Mühe, wie viel Geduld dazu gehört haben muß, so viele Arbeiter in ebenso viel Künstler zu verwandeln. Und heute ist nun das alles gelungen, heute sind die Schwierigkeiten überwunden, und Murano ist wieder eine Stätte schwunghaft betriebener Glasfabriken, deren Leistungen, deren Kunstarbeiten wir an zahllosen Gegenständen auf der Ausstellung bewundern konnten, wo sie dichtgedrängt stehend den vierfachen Raum hätten ausfüllen können. Wir wollen sie nicht weiter schildern, die eleganten Trinkgläser, die blumigen Lüstres, die Spiegel, die Vasen in klarem oder farbigem oder opalisirendem Glas, sondern uns begnügen, sie in die Erinnerung der Besucher zurückzurufen. Aber Salviati ist bei diesem Triumphe nicht stehen geblieben. Ein zweites Genre alter Kunstübung, das ihm seine Wiedererstehung verdankt, sind die Glasmosaiken des Mittelalters, deren großartige Ueberreste noch so manche Kuppel und Wandfläche italienischer Kirchen bedecken. Die Restauration der Mosaiken von S. Marco, welche Salviati übernahm, rief diese Technik zuerst wieder hervor, und heute findet sie durch das Institut Salviati's an verschiedenen Orten und in verschiedenen Ländern bereits großartige Anwendung. Die Ausstellung bot uns eine lehrreiche Auswahl der mannigfachsten Muster zu verschiedenartiger Verwerthung, figürlich wie rein ornamental. Auch an die alten farbigen Glasfenster hat Salviati gedacht und fabrizirt jetzt eine Fülle gefärbter Gläser, welche an Nüancen, an Farbenpracht, sowie darin, daß sie wohl das Licht durchlassen, aber nicht in farbigen Strahlen auf den Boden werfen, den alten am nächsten kommen dürften.

Die Bedeutung, welche Salviati in der Glasfabrikation hat, dieselbe kommt für die italienische Goldschmiedekunst der Familie der Castellani in Rom und Neapel zu. Ihre Bestrebungen, welche besonders auf die Wiedererweckung der antiken Goldarbeiten hinausgingen und damit eine Veredlung der Formen und des Ornaments wie eine Erweiterung und Verfeinerung der Technik im Gefolge hatten, sind schon Jahrzehnte alt, vielleicht vom alten Pio Castellani schon ein halbes Jahrhundert, aber erst neuerdings haben sie vollauf zum Ziele geführt. Heute sind die Goldarbeiten der Brüder Castellani, deren schönste Stücke auf der Ausstellung von den Museen erworben wurden, nicht bloß die ersten Italiens, vielleicht der Welt, sie haben auch die übrigen Goldschmiede Italiens in ihre Bahn hineingezogen. Twerembold, Bellezza und andere Arbeiten zum großen Theil mit

in derselben Richtung und was stilistisch davon abweicht, ist in Zeichnung und Ausführung verfeinert und veredelt. Man vergleiche nur z. B. die Fassungen des Mosaik- und Cameenschmucks von Einst und Jetzt, und der Fortschritt springt in die Augen. Mit Hülfe der Franzosen sind die Formen des antiken Goldschmucks selbst in die allgemeine Mode eingedrungen, freilich französirt. Diesem antikisirenden Modeschmuck fehlt freilich der Hauptreiz durch die Abwesenheit des Filigrans, welcher den Castellani mit Hülfe von Arbeitern des Volksschmucks fast in antiker Feinheit und Freiheit gelungen ist. Vieler Orten hat sich im nationalen Schmuck das Filigran erhalten, nirgends aber wohl in so reicher Anwendung wie in Italien. Einmal wieder in den vornehmen Schmuck übergegangen, hat es selbst wieder an Bedeutung gewonnen und zeigte sich auf der Ausstellung als ein blühender Fabrikszweig, der in Genua und Turin seinen Hauptsitz hat.

Eng mit der Goldschmiedekunst verbunden sind zwei andere Zweige italienischer Kunstübung, der Cameenschnitt und das Mosaik. Ersterer, obwohl auch in Frankreich, Hanau, Wien geübt, behauptet in Rom und Florenz wohl immer noch den ersten Rang. Die Mosaikarbeiten in Stein kommen Italien fast allein zu, insbesondere die schwierigere Art „in Pietra dura", welche man auch die florentinische nennt, und dieihre Bilder, meist Stillleben, Früchte, Blumen, Instrumente aus den Steinstücken nach den Konturen der Zeichnung ausschneidet und in die schwarze Marmortafel einsetzt. Ihre Hauptverwendung hat sie bei Tischplatten, in kleiner Art auch bei dem Schmuck. Ihr gegenüber steht die sog. römische Mosaik, welche das Bild, das reichere Gegenstände hat, Figuren, Landschaften, Architekturen, aus sehr kleinen regelmäßigen Steinchen oder vielmehr gefärbten Glasstückchen zusammensetzt und in einer Kittmasse befestigt. Für diese Art hat bekanntlich die päpstliche Fabrik die Führung, aber, wie die Ausstellung lehrte, sind es zahlreiche Privatmosaicisten, welche für den Schmuck arbeiten. Auch die Holzmosaik und Marqueterie wird in Italien geübt, keineswegs aber mit der Schönheit und Sorgfalt, wie z. B. im fünfzehnten Jahrhundert

Geht die neue Goldschmiedekunst in Italien auf antike Vorbilder zurück, neben welchen die Muster der Renaissance noch eine geringe Bedeutung haben, so sind es für die erneuerte Kunst in Bronze und Eisen grade die Arbeiten dieser Epoche, welche nachgebildet werden. Italien gehört zu den wenigen Staaten, die heute das geschmiedete Eisen als Kunstarbeit wieder aufgenommen haben. Franci in Siena führt uns nicht bloß die Kopien der alten Leuchterträger und Fackelhalter von Florenz und andern Städten vor Augen, sondern auch mit Ranken, Laub und Früchten reichgeschmückte Gitter. Die Imitation der alten Bronze- und Messingarbeiten scheint ihren Hauptsitz in Venedig aufgeschlagen zu haben, eine Reihe größerer und kleinerer Gießstätten nehmen daran Theil. Auf der Ausstellung erschien Michieli, zum Theil schon mit Arbeiten von fast monumentaler Bedeutung. Aus einer venetianischen Gießstätte ist auch die reizende kleine Figur des trinkenden Knaben von A. Hildebrand hervorgegangen.

In allen diesen verschiedenen Kunstzweigen ist Italien ohne Zweifel auf gutem Wege. Sind sie zum Theil noch zu sehr antiquarisch gehalten und daher zu unfrei vom Standpunkte der Erfindung, so wird doch der Uebung, dem Geschick alsbald die Originalität, die freie Schöpfung folgen, wie es zum Theil schon geschehen ist.

Gehen wir von Süden nach Norden, die Gruppe der großen Industrieländer einstweilen überspringend, so finden wir auch in den beiden skandinavischen Ländern, Schweden und Norwegen, das Gemisch des Modernen und des Eigenthümlichen, oder richtiger

gesagt, beides unvermittelt nebeneinander. Aber wie anders als in Italien! Besteht die Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit der italienischen Kunstindustrie in einem Zurückgehen auf seine glänzende Kunstvergangenheit zur Lösung der höchsten kunstindustriellen Aufgaben, so ist im Norden das Eigenthümliche nur national, nationale Hausindustrie seiner ländlichen Bevölkerung, nur Arbeit für das eigene Haus und den eigenen Gebrauch. Daß von dieser Art Industrie oder menschlicher Handarbeit noch vieles traditionell aus alter Zeit vorhanden sein muß, darauf läßt uns schon die Ausdehnung des Landes, die geringe Dichtigkeit der Bevölkerung, die Entfernung und Abgeschlossenheit der Ortschaften schließen. Und so ist es auch, von Schonen angefangen bis zum Nordcap hinauf.

Für das Schloß, für die Kirche, für das wohlhabende Haus und überhaupt die Gesellschaft, welche sich einigermaßen auf der Höhe des Lebens befindet und mit der Kultur gleichen Schritt hält, hat die skandinavische Industrie niemals etwas Eigenthümliches geschaffen. Die Hansastädte, dann Holland und England sorgten für den Bedarf. Die Spuren davon trifft man noch überall im Lande. Nur ein Zweig der Kunstindustrie, die gepreßten und vergoldeten Ledertapeten, findet sich mit seinen Ueberresten so häufig noch im Lande, selbst in Bauernhäusern, daß man ihn wohl der heimischen Fabrikation zuschreiben muß. Er ist heute, wie die Beispiele auf der Ausstellung zeigten, in Stockholm mit Glück wieder aufgenommen und bewegt sich in den Mustern des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts. Erst im achtzehnten Jahrhundert wurden bei Stockholm zu Rörstrand und Gustavsberg zwei Faiencefabriken geschaffen, um Haus und Tafel mit weiß glasirtem, buntverziertem Geschirr zu versehen. Allein sie hatten nur langsam Erfolg, sei es aus Mangel der Kräfte, sei es um der Konkurrenz willen mit dem billigen chinesischen und japanischen Porzellan, welches die schwedisch-indische Gesellschaft nicht bloß in Schiffen, sondern in Flotten einführte. Auch bewegten sich ihre Arbeiten ganz in den Formen ihrer Zeit und zeigten daher künstlerisch wenig oder keine Originalität. Nichtsdestoweniger werden doch ihre Arbeiten von beiden Fabriken heute wieder imitirt, seitdem die Faiencen überhaupt und diejenigen des achtzehnten Jahrhunderts insbesondere — letztere ziemlich ungerechfertigter Weise — wieder in Mode gekommen sind. Beide Fabriken waren, ihrem Rufe entsprechend, auf der Ausstellung vertreten, sowohl mit diesen Faiencen wie mit Porzellangeschirr, insbesondere technisch höchst wunderbaren Biscuitarbeiten, die aber sonst kein künstlerisches Interesse boten. Rörstrand zeigte außerdem mit Glück Art und Farbenstimmung der Palissyarbeiten auf mancherlei Geräth, zum Theil auch auf Oefen angewendet.

Von rein moderner Kunstindustrie in Skandinavien waren ohne Frage diese beiden Fabriken die interessanteste Erscheinung. Außer den imitirten Ledertapeten waren höchstens einige Bucheinbände bemerkenswerth. Die zahlreichen im Material so vortrefflichen Eisenarbeiten, auch die feineren, zeigten keinerlei entsprechende Ornamentation.

Den Hauptreiz auf ein künstlerisches Auge übten die nationalen Arbeiten in Geweben, Stickereien, Spitzen und Schmuckgegenständen. Leider waren sie nur an Kostümfiguren vertreten, die, so vortrefflich sie in lebensvollen Gruppen aufgestellt waren, doch empfindliche Lücken ließen. Einiges bot die schwedische Ausstellung weiblicher Arbeiten zur Ergänzung. Wir vermißten unter anderm die Holzgeschirre Lapplands, die mit ihren geschnitzten Ornamenten direkt an die Kunst des alten Skandinaviens anknüpfen, ebenso in Roth und Schwarz ornamentirte Leintücher aus dem Süden Schwedens und originell gestickte Decken Dalekarliens. Immerhin gaben die Kostüme, insbesondere die der

Frauen, sowohl die norwegischen wie die schwedischen, den Reichthum und die Originalität der ornamentalen Motive zu erkennen, welche in diesen Arbeiten wie ein ungehobener Schatz ruhen. Es ist nicht genug darauf hinzuweisen, wie sehr sie in dieser Beziehung für die moderne Industrie, die überall nach Neuem sucht, zu verwerthen sind. Ein Versuch ist auch bereits in Norwegen selbst gemacht, indem ein Goldschmied in Christiania, Tostrup, die bäurischen Filigrane für modernen Schmuck und andere Gegenstände verwendet. Auch die Bestrebungen zur Hebung der weiblichen Arbeiten in Schweden, welche von Damen geleitet werden und in der bereits erwähnten Specialausstellung ihren Ausdruck gefunden hatten, weisen bereits auf die Benutzung der nationalen Kunstmotive hin. Wenn das in erhöhtem Maße geschähe, würde es der schwedischen Kunstindustrie ein Interesse geben, das ihr heute, wo das Auge von hergebrachter französischer Mode übersättigt ist, abgeht.

Aehnlich wie in Skandinavien ist die Lage der Dinge in Rußland, nur daß dasjenige, was modern ist oder richtiger gesagt, was für die moderne Welt bestimmt ist, bedeutender erscheint, und daß zugleich mit mehr Konsequenz und Absicht eine Verbindung zwischen den nationalen Kunstelementen und dem Bedarf der gebildeten Welt angestrebt wird. Auch Rußland kann sich keiner künstlerischen Vergangenheit rühmen, es kann nicht an ererbte oder erloschene Traditionen anknüpfen, welche auf den Höhen der Kultur standen, wenn man nicht etwa den Byzantinismus seiner kirchlichen Kunst dahin rechnet. Dieser Byzantinismus aber ist erstarrt, mumifizirt, und in dieser Erstarrung, in seinem unabänderlichen Typus besteht eben seine Eigenthümlichkeit; ihn wieder lebendig machen wollen, das heißt ihn in seinem Charakter aufheben, ihn vernichten. Diese Art der russischen Kunst, diese Heiligenbilder und gegossenen und emaillirten oder geschnitzten Crucifixe und Triptychen oder was dahin gehört, mit zahllosen kleinen Figürchen, sie sind für eine Wiedererweckung oder eine Reform der modernen Kunstindustrie eine verlorene Sache. Der griechischen Kirche angehörend, sind sie auch lediglich religiös, nicht national, oder doch erst in zweiter Linie.

Was in Rußland wirklich national ist, das ist entweder volksmäßige Hausarbeit und somit uralte Tradition, oder es ist asiatisch. Jene, die nationale Kunstarbeit, ist in Rußland so bedeutend wie irgendwo, zumal sie sich nicht auf die eigentliche Industrie, auf den beweglichen Hausrath und auf kostümliche Gegenstände beschränkt, sondern auch das Haus selbst mit seiner Ornamentation in sich begreift. Wir haben darüber bereits in unserer Schilderung der Bauernhäuser gesprochen und gedenken dieses Umstandes nur hier, weil, wie wir gleich sehen werden, diese architektonische Ornamentation der Bauernhäuser in der modernen russischen Industrie eine Rolle zu spielen beginnt. Von den hölzernen Gebäuden abgesehen, war aber die nationale Hausindustrie Rußlands auf unserer Ausstellung in keiner Weise genügend vertreten. Einiges fand sich in dem Gehöft, das wir besprochen haben, anderes, namentlich Stickereien, hatten die Museen ausgestellt, aber als alte Gegenstände, nicht zur Vertretung der gegenwärtigen Arbeiten. Vor allem dürftig waren die Thonwaaren und das hölzerne Geschirr, das in Rußland noch von großer Bedeutung ist, vertreten. Einen besseren Begriff von dem ornamentalen Reichthum in diesen Arbeiten bekommen wir aus einem großen Werke, das sich mit ihnen beschäftigt und sie zum Gemeingut machen will („Ornement national Russe. St. Petersbourg 1871“), so wie aus den erwähnten, von den Industriemuseen zunächst angeregten Bestrebungen, sie in die moderne Kunst einzuführen.

Unseres Erachtens geschieht das zum Theil in richtiger, zum Theil in unrichtiger Weise.

Richtig ist es, wenn eine Leinwandfabrik (Grisenko in Petersburg) die auf der Hausleinwand und der Leibwäsche vorkommenden gewebten oder gestickten Ornamente zu dem gleichen Zwecke, nur für feinere Kreise wieder verwendet. Wir haben schon öfter für die farbige Dekoration des Hausleinens plaidirt. Hier ist ein Weg dazu eingeschlagen, den wir nur billigen können.

Auch in die zur Dekoration bestimmten Seiden- und Brokatstoffe sind bereits nationale, neben ihnen auch rein mittelalterliche Motive aufgenommen worden und erwiesen sich in der Ausstellung der Fabrik von Sapoinikoff zur Seite ganz modern gehaltener Gewebe als von höchst glücklicher Wirkung.

Minder unbedenklich, ja mehr als zweifelhaft in ihrem Werthe erscheint die Aufnahme der durchbrochenen, in graden Linien gehaltenen Ornamente der Holzarchitektur, welche der Arbeit von Lineal und Säge ihre Entstehung verdanken, in die Goldschmiedekunst, deren Material sich gerade der freien plastischen Bewegung am allergünstigsten erweiset. Wir schicken die Bemerkung voraus, daß im Allgemeinen die Ausstellung der russischen Goldschmiedekunst, würdig eines großen Reiches, eine glänzende und interessante war, interessant durch verschiedenartige Versuche und Ornamentationsweisen und insbesondere auch dadurch, daß sie mehr als irgend eine andere von dem farbigen Schmuck des Emails Gebrauch machte. Aber gerade dieses Email war mit die Ursache, daß das gefärbte Flachornament der Holzbauten so leichte Verwendung auf dem Golde fand, auf den Gefäßen wie den Schmuckgegenständen. Können wir es uns auch gefallen lassen, daß somit die plastische Erscheinung in eine malerische verwandelt wurde, eine Seite, die bekanntlich von der modernen Goldschmiedekunst nur zu sehr vernachlässigt wird, so sind jene Ornamente doch für Zweck und Gegenstand zu steif und darum unangemessen. Noch unangemessener sind sie, wenn sie nicht emaillirt werden, sondern wie ausgesägtes Blech erscheinen. Die russische Goldschmiedekunst litt außerdem, nach Neuheiten trachtend, an der Vermischung widersprechender Kunstweisen, wie z. B. die steifen Holzgefäße mit dem Naturalismus verbunden wurden, so z. B. daß eine Eiche mit freien Figuren darunter ein solches in Gold oder Silber ausgeführtes Holzgefäß trug und ihre Wurzeln in ein ähnliches konventionelles Postament schlug.

Auch in die Glasarbeiten der kaiserlichen Fabrik sind die Holzornamente zur Verzierung von Gefäßen aufgenommen worden und zwar mit aufliegenden Emailfarben, sodaß auch die alte Technik nachgebildet erscheint und diese Arbeiten stark orientalisirenden Charakter erhalten. Uebrigens hat sich die kaiserliche Fabrik nicht ohne Glück auch auf die Nachahmung der ältern venetianischen Glasgefäße mit Malerei verlegt. Was Rußland sonst an Kunstgläsern ausgestellt hatte, bewegte sich auf den veralteten Bahnen des böhmischen Glases und bot keinerlei Interesse. Ebenso wenig erschien sein Porzellan interessant, selbst nicht dasjenige der kaiserlichen Fabrik, das keine neue Wege eingeschlagen hatte. Eine stoffliche Eigenthümlichkeit für Rußland sind seine Malachite, aber ihre künstlerische Verwerthung, die mit reicher vergoldeter Bronze-Montirung sich im Genre der Galanteriegegenstände hielt, steht nicht auf der Höhe des Stoffes und des Preises. Die Formen sind zu gewöhnlich modern, und das gilt auch noch von andern Industriezweigen, von den Bronzen, den Tapeten, den meisten Dekorationsstoffen und den Teppichen.

Aber die russische Kunstindustrie bietet noch eine andere Seite des Interesses dar, die wir schon vorher mit als eine nationale bezeichneten, das ist die asiatische, die uns übrigens in der russischen Ausstellung weniger bedacht schien, als es hätte sein sollen.

Den asiatischen Erzeugnissen, inbesondere denjenigen aus den neu eroberten Gegenden, war ein eigener Winkel zugewiesen worden und dieser aus dem ethnographischen Gesichtspunkt arrangirt. In reich verziertem Pferdegeschirr, Goldschmuck und Waffen, die ganz mit Türkisen bedeckt waren, fand sich die Heimat dieses schönen blauen Steines vertreten; außerdem gab es interessantes Thongeräth, Gewebe und Stickereien, welche ihre Verwandtschaft mit der persischen Kunst nicht verleugneten. Der Kaukasus schien uns mit seinen Waffen und Stickereien wenig glücklich vertreten. In allen diesen Arbeiten ist noch echte orientalische Art. Wo aber die asiatische Kunst tiefer nach Rußland vorgedrungen ist, da läßt sie leider an Originalität heute nach. Dies gilt insbesondere von den sog. Tula-Arbeiten, Silberniellen, die noch vor wenigen Jahren mit echt orientalischen Arabesken als Verzierung von Waffen, Geräth und Dosen den reizendsten Effekt boten, heute aber Landschaften, Portraits und sonstige europäische Motive an die Stelle setzen und mit Vergoldung vollends verderben. Es ist schade, daß die russische Kunstindustrie, die nach der einen Seite sich mit alten und nationalen Elementen zu erfrischen trachtet, hier einen ihrer schönsten Zweige in Vernachlässigung zu Grunde gehen läßt.

Was Rußland versäumt hat, uns eine genügende Ausstellung seiner nationalen Hausindustrie vorzuführen, das haben die östlichen Donauländer, Ungarn (mit Kroatien) und Rumänien, und neben ihnen Griechenland, in reichem Maße gethan. Es war freilich auch das Interessanteste, was sie bringen konnten. Die Kommissionen dieser Länder hatten den richtigen Gesichtspunkt festgehalten, daß es sich hier nicht um eine ethnographische Zusammenstellung oder um eine touristische Merkwürdigkeit handle, sondern um einen Zweig der menschlichen Arbeit, der, kommerziell allerdings von sehr geringer Bedeutung, um so größeren Werth hat in künstlerischer, kulturgeschichtlicher, ja selbst in moralischer Bedeutung. Nehmt der ländlichen Bevölkerung diese Hausarbeit, welche sie zwingt sich zu beschäftigen, sich mit dem Nützlichen wie mit dem Schönen zu beschäftigen, und ihr werdet sehen, wie diese Bevölkerung in Kultur und Moral um eine Stufe tiefer sinkt. Entweder der Faulheit hingegeben, wird sie demoralisirt, oder nach Beschäftigung suchend, werden diese Frauen und Mädchen, die jetzt den Schmuck ihres Hauses, die Zierden ihres Lebens arbeiten, dem Maurer, dem Straßenbauer das Material zuführen, den Lehm und Mörtel bereiten und selbst bei den gröbsten Arbeiten solcher Art mit Hand anlegen. Und das steht drohend bevor. Der Untergang dieser nationalen Hausindustrie ist schwerlich abzuwehren, unsere nivellirende Zeit duldet die nationalen Eigenthümlichkeiten nicht mehr. Erfordert es somit das geschichtliche Interesse, diese alten Traditionen in Museen zu sammeln, so tritt noch ein anderes, sehr modernes Interesse hinzu, welches ihnen Bedeutung verleiht. Wir haben schon darauf aufmerksam gemacht, daß in ihrer eigenthümlichen Ornamentation ein Schatz künstlerischer Motive ruht, der unserem nach Neuem bedürftigen Geschmack, insbesondere auch unseren Reformbestrebungen um so mehr zu statten kommt, als ihre Art durchaus rationell ist. Es kommt nur darauf an, sie zu übertragen, sie verwendbar zu machen und sie zum Theil zu verfeinern und zu veredeln.

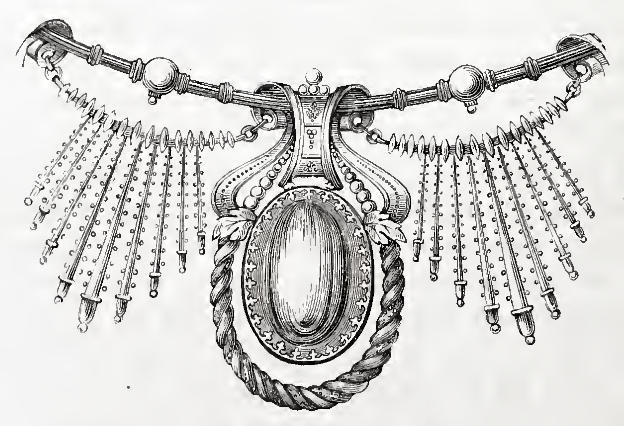
Wer von diesem Gesichtspunkte aus die Fülle von Gegenständen, namentlich in Geweben und Stickereien betrachtete, welche uns Ungarn, Kroatien und Rumänien vor Augen führten, der konnte über ihren Werth nicht länger in Zweifel sein. Schon in der Farbe waren sie in ihrer Gesammtheit, wo nicht moderner Einfluß schon zu sehen war, durchaus glücklich, und diese Arbeiten aus der Hand ungebildeter Bäuerinnen von ungarischen, kroatischen, walachischen Dörfern, sie bildeten darin den vollsten Gegensatz zu den Arbeiten

unserer Damen, die ebenso durchweg in der Farbe verkehrt sind, wie jene gelungen. In der Zeichnung wie im Schnitt der Gewänder sieht man wohl unterscheidende Merkmale nach der Herkunft, aber stilistisch zieht sich ein gemeinsamer Charakterzug der Ornamentation durch alle diese nationalen Arbeiten von Griechenland und Dalmatien an bis zum Norden Skandinaviens, Rußland mit eingeschlossen. Insbesondere gilt dies von der Leinwand und ihren eingewebten gestickten oder spitzenartigen Verzierungen sowie von den großen gobelinartig gewebten und geometrisch in reichen Farben gezierten Decken. Manches erscheint auch den einzelnen Ländern oder Gegenden mehr eigenthümlich; so findet man in Rumänien sowohl im Stoff wie in der Stickerei auch orientalische Motive, denen wir in der Türkei wieder begegnen, sowie Griechenland mit den albanesischen Provinzen und einem Theile Dalmatiens die Goldbortenstickerei, insbesondere auf den Sammetjacken, in den zierlichst gezeichneten Mustern und der exaktesten Ausführung für sich hat.

Neben diesen Geweben und Stickereien, die als Hausarbeit der Frauen allerdings den bedeutendsten Theil ausmachen, sind aber andere Zweige nicht zu übersehen. Einiges vom Mobiliar, das aber nicht in hinlänglicher Menge zur Ausstellung gekommen ist, haben wir schon bei den nationalen Häusern zu erwähnen gehabt. Die interessantesten und hübschesten Gegenstände dieser Art waren eine Reihe Sessel und Stühle in der rumänischen Abtheilung, deren einfach gedrehtes Holzgestell mit bunten Borten, welche Sitz und Rücken bildeten, überflochten war. Vor allem ist der originellen Thonwaaren zu gedenken, die von keinem dieser Länder vernachlässigt waren und in reicher Fülle schwarzes, rothes, grün und bunt glasirtes Geschirr darboten. So roh zuweilen die Arbeit ist, so eigenthümlich und beachtenswerth sind Art und Form, in welchen man auf unläugbar antike Traditionen stößt. Hier auf dem romanisirten Boden des alten Mösiens, Daciens und Pannoniens ist das allerdings auch nicht zu verwundern.*)

Jacob Falke.

(Fortsetzung folgt.)



Halsband von Bellezza in Turin.

*) Im vorigen Abschnitte des Heft 5, S. 147 l. „Bing" (statt: Ring) und S. 149 l. „Reisläufer" (statt: Reichsläufer).

Kunstliteratur.

Dr. Eduard Dobbert, Ueber den Stil Niccolo Pisano's und dessen Ursprung. München 1873. 90 S. 8.*)

Bekanntlich ist Niccolo Pisano und der durch ihn bewirkte plötzliche Aufschwung der toskanischen Plastik in den letzten Jahren der Gegenstand einer lebhaften Kontroverse geworden. Crowe und Cavalcaselle hatten in ihrem großen Werke über die Geschichte der italienischen Malerei (1864) die Behauptung aufgestellt, daß Niccolo nicht, wie man bisher angenommen, ein Pisaner, sondern ein Süditaliener gewesen oder doch aus süditalischer Schule hervorgegangen sei. Diese Ansicht fand dann von verschiedenen Seiten Zustimmung und besonders in Hermann Grimm (Künstler und Kunstwerke, Bd. I) einen eifrigen Vertheidiger, der sie ausdrücklich mit der von dem Unterzeichneten in dem gleichzeitig erschienenen VII. Bande der Geschichte der bildenden Künste vorgetragenen Auffassung Niccolo's verglich und ihr den Vorzug gab. Dies veranlaßte dann meinerseits eine Erwiderung in entgegengesetzter Richtung (Zeitschr. für bild. K. Bd. V, 1870, S. 97). Bald darauf trat noch ein selbständiger Kämpfer auf den Schauplatz in der Person des Dr. Hans Semper, welcher besonders in einem längerem Aufsatze (Bd. VI, 1871 der Zeitschr.) die Existenz einer etruskisch-christlichen Schule der Skulptur, aus welcher Niccolo hervorgegangen sei, zu erweisen suchte.

Auf diese Kontroverse bezieht sich die vorliegende kleine Schrift. Der Verfasser hat alle in ihr zur Sprache gekommenen Fragen zum Gegenstande sorgfältiger Studien gemacht und unterwirft nun nach eigener Anschauung der betreffenden Kunstwerke die für die verschiedenen Ansichten angeführten oder sich ihm sonst darbietenden Gründe einer sorgfältigen kritischen Prüfung. Er zeigt sich dabei für eine solche Aufgabe vorzugsweise geeignet. Er vermag es, sich ganz objektiv und unparteiisch zu verhalten, ist vorsichtig, maßvoll, frei von der krankhaften Sucht, durch neue, eigene Ansichten zu glänzen, stets darauf bedacht, seine Quellen zu zeigen. Das Resultat seiner gründlichen Untersuchung stimmt im Wesentlichen mit den von mir vertheidigten Ansichten überein; er findet, trotz einiger nicht unerheblicher Argumente für die süditalische Hypothese, daß diejenigen, welche gegen dieselbe und für den toskanischen Ursprung von Niccolo's Styl sprechen, überwiegend sind.

Es würde zweckwidrig sein, dem Gange seiner gründlichen Untersuchung genau zu folgen, ich begnüge mich daher einzelne Punkte herauszuheben, die von besonderem Interesse sind, oder bei denen ich dem Verfasser nicht zustimmen kann. Ich beginne dabei mit einer an sich vereinzelten und von jener süditalischen Hypothese unabhängigen Frage.

Ich hatte (Band VII meiner Kunstgeschichte, S. 303) im Anschluß an Vasari und aus

*) Diese Anzeige erscheint hier verspätet. Sie ist bald nach dem Erscheinen der Dobbert'schen Schrift und vor dem in Bd. X d. Zeitschr. abgedruckten Aufsatze von Hettner niedergeschrieben und war zur Aufnahme in die „Jahrbücher für Kunstwissenschaft" bestimmt. Nachdem zuerst gewerbliche Verhältnisse, dann der beklagenswerthe Tod des Redakteurs der Jahrbücher sowie das Aufsuchen des Manuscripts in seinem Nachlasse den Abdruck verzögert hatten, entschloß sich der Verfasser, ihn zurückzuziehen und dieser Zeitschrift zu übergeben.

Wahrscheinlichkeitsgründen das Relief der Kreuzabnahme über dem Portale der Kathedrale von Lucca für eine Jugendarbeit Niccolo's erklärt. Schon Crowe und Cavalcaselle und ebenso Hans Semper hielten es dagegen für ein späteres Werk des Meisters selbst oder sogar seiner Schule, und unser Verfasser tritt dem bei. Er will es nicht als ein Jugendwerk Niccolo's anerkennen, weil es größere Innigkeit und bessere Raumfüllung zeige als Niccolo's reifste Schöpfung, die Kanzel zu Pisa. Einen Rückschritt dürfe man nicht voraussetzen. Diese Gründe scheinen mir nicht überzeugend. Rückschritte sind überaus häufig und die natürliche Folge einseitiger Fortschritte in anderer Richtung. Es ist sehr möglich, daß die Meißelfertigkeit und der Gestaltenreichthum, den unser Meister auf der Höhe seiner Kunst durch das Studium antiker Skulpturen sich angeeignet, der jugendlichen Innigkeit Abbruch gethan und ihn zur Ueberfüllung der ohnehin weniger günstig angelegten Felder der Kanzel verleitet haben. Indessen erkenne ich sehr gern an, daß die Sache zweifelhaft ist und daß uns also die Gewißheit fehlt, ob dieses Relief ein Werk unsres Meisters überhaupt und aus seiner früheren Zeit sei.

Bei einem andern Punkte nähern wir uns so sehr, daß kaum eine Differenz bleibt. Niccolo Pisano wird in allen Urkunden, die seiner erwähnen, als der Sohn eines Petrus bezeichnet, welcher dann, jedoch nur in e i n e r dieser Urkunden, das Beiwort „aus Apulien" erhält. Dieser Zusatz, der ohne Zweifel den ersten Anstoß für die ganze süditalische Hypothese gegeben hat, schien mir verdächtig, und ich hatte daher in meiner Kunstgeschichte die Vermuthung ausgesprochen, daß die Worte „de Apulia" durch Entstellung eines ähnlich lautenden, in anderen Urkunden vorkommenden Wortes entstanden sein möchten. Unser Verfasser beweist jetzt durch ein Facsimile der betreffenden Stelle, daß jene Worte vollkommen deutlich und unzweifelhaft sind; ich muß daher meine Hypothese zurücknehmen. Ob aber jener Petrus wirklich in Apulien geboren ist, ist dennoch fraglich. Jene beiden Worte können, besonders da die Urkunde nicht am Wohnorte Niccolo's und seines Vaters, in Pisa, sondern in Siena aufgenommen ist, sehr wohl durch ein Mißverständniß der dem Notar vorliegenden Notizen enstanden sein. In einer andern, ebenfalls den Niccolo betreffenden, aber an einem dritten Orte, in Pistoja, aufgenommenen Urkunde wird Petrus als von Siena stammend bezeichnet. Das ist nun zwar gewiß ein Irrthum, da man den sienesischen Ursprung des Petrus bei den in Siena selbst aufgenommenen Urkunden geltend zu machen nicht unterlassen haben würde. Daraus folgt aber keineswegs, daß der Vermerk „de Apulia" richtig sei. Vielmehr zeigt sich gerade durch jene Urkunde von Pistoja, wie leicht hier ein Irrthum eintreten konnte.

Wichtiger als diese Frage nach der persönlichen Abstammung von Niccolo's Vater ist dann aber die, ob seine Kunstrichtung nach Süditalien hinweise. Der Verfasser unterwirft daher sowohl die Werke Niccolo's, namentlich die Reliefs der Kanzel von Pisa, als die sämmtlichen von den Gegnern angeführten und einige ihm selbst bekannt gewordenen süditalischen Kunstwerke einer genauen prüfenden Vergleichung. Das Resultat ist jener Hypothese durchaus ungünstig. Zwar kommen zuweilen Formen, welche den norditalischen verwandt sind, in Süditalien vor. Schon im 12. Jahrhundert finden wir eine Gruppe von Gebäuden mit toskanischen Motiven, und in der Zeit n a c h Niccolo ist die toskanische Kunst im neapolitanischen Reiche entschieden vorherrschend. Aber in beiden Fällen ist der Süden empfangend, der Norden den Einfluß ausübend, und gerade in der Zeit und in den Künsten, welche auf Niccolo Einfluß haben konnten, in der Plastik und Malerei während der Bildungsepoche Niccolo's, findet sich nichts der Art. Abgesehen von der typischen Anordnung der bekannten heiligen Gegenstände, haben Niccolo's Werke nichts mit den süditalischen gemein. Während er derbe, kräftige Formen liebt und einzelne pikante Gestalten ziemlich willkürlich aus antiken Skulpturen entlehnt und den christlichen Typen einmischt, hat die süditalische Kunst einen fast entgegengesetzten Charakter; sie ist durchaus zahm, glatt, byzantinisirend, am Traditionellen festhaltend. Sie mag manche Vorzüge haben, aber sie ist eines so energischen Aufschwunges, wie seine Werke ihn zeigen, nicht fähig. Nur eines bietet sich dar, das dem Verf. für jene Hypothese verwendbar scheint. Es ist dies die innere Verwandtschaft zwischen der dem antiken Leben zugekehrten Geistesrichtung Friedrich's II. und der ebenfalls antikisirenden Richtung Niccolo's. Er erinnert an die berühmten Augustalen, die Goldmünzen des Kaisers, deren Gepräge ein so auffallendes Verständniß der Antike zeigt, und

hält es wenigstens nicht für unmöglich, daß es dem mächtigen Fürsten gelungen sein könne, auch in der Architektur und Skulptur eine antikisirende Schule in's Leben zu rufen, mit der dann Niccolo in Verbindung gestanden haben könne. Wenn sich bisher dafür keine Beweise gefunden, so hält er es doch für wünschenswerth, noch eine genauere Untersuchung in den Ueberresten der Paläste des Kaisers in Foggia, Capua und Andria anzustellen. Diesem Wunsche wird natürlich Niemand widersprechen, in Beziehung auf die Augustalen möchte ich mir aber eine Bemerkung erlauben. Man darf sich nicht durch das Wort „Antikisiren" bestimmen lassen, es kommt vielmehr auf das nähere Verhältniß zur Antike an, und da unterscheidet sich dann die meisterhafte Nachahmung derselben, die wir in jenen Münzen finden, sehr stark von der freien Benutzung antiker Gestalten durch Niccolo. Einige Bemerkungen über Niccolo's Verfahren in dieser Beziehung, die weiter unten vorkommen, werden dies klar machen. Uebrigens schließt unser Verfasser diese Betrachtung denn doch damit, daß er die Ueberreste der Friedericianischen Kunst für zu gering hält, um große Hoffnungen drauf zu bauen, so daß ihm vor der Hand die für den toskanischen Ursprung von Niccolo's Stil sprechenden Gründe noch überwiegend erscheinen. Dies führt ihn dann auf die Ansichten des Dr. Hans Semper, welcher in seinem oben citirten Aufsatze diesen toskanischen Ursprung bewiesen zu haben glaubt. Herr Semper legt nämlich ein großes Gewicht auf ein jetzt in der Kapelle S. Ansano im Dome zu Siena eingemauertes, aber aus der benachbarten Kirche in Ponte allo Spino stammendes Relief (Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige), welches zwar sehr roh ist, aber sowohl in der Gewandbehandlung als im Typus der Figuren sich eng an antike Kunst, namentlich an etruskische Reliefs anschließt. Er hält dies Relief für das Produkt einer Bildhauerschule, welche auf den Bergen des innern Toskana, fern vom Weltverkehr, das ganze Frühmittelalter hindurch die ältesten Typen christlicher Kunst und damit eine antike Tradition festgehalten habe, woraus sich dann die antikisirende Richtung Niccolo's erkläre.

Herr Dobbert kann sich mit dieser Ansicht nicht befreunden. Er vermißt den Beweis, daß dieses Relief vor Niccolo entstanden sei, da es, obgleich von geringem Kunstwerthe und daher alterthümlicher erscheinend, dennoch sehr wohl von einem gleichzeitigen oder späteren Meister herrühren könne, der gerade etruskische Werke vor Augen gehabt habe. Jedenfalls scheint ihm dies eine Relief nicht genügend, um die Existenz einer Schule darzuthun, aus der Niccolo hervorgegangen sein könne. Er findet darin nur eine neue Hypothese. Jenen ersten Einwand kann man fallen lassen; es ist möglich, wenn auch sehr unwahrscheinlich, daß ein toskanischer Bildhauer sich noch in der stumpfen Gleichgültigkeit, welche dieses Relief zeigt, erhalten habe, nachdem Niccolo in seinen Werken das Verständniß für die ethische Bedeutung plastischer Formen aufgeschlossen hatte. Dagegen scheint mir das zweite Bedenken völlig begründet; die Existenz einer solchen Schule ist nicht blos eine unerweisliche, sondern eine unhaltbare Hypothese. Eine solche, das ganze frühe Mittelalter hindurch bestehende Schule würde auch in den andern plastischen Werken Toskana's erkennbar sein, während dieselben zwar sämmtlich roh, aber übrigens unter sich sehr verschieden sind. Selbst die Reliefs der Kanzel im Dome von Volterra, die Herr Semper in einer früheren Abhandlung neben dem Relief von S. Ansano anführte, stehen zu demselben nur in sehr entfernter Beziehung. Und ebenso ist die Verwandtschaft zwischen diesem Relief und den Werken Niccolo's, die Semper behauptet und die man in gewissem Grade anerkennen muß, eine zu allgemeine, um auf einen Schulzusammenhang schließen zu lassen. Sie entsteht theils durch die ähnliche Anordnung der Darstellungen, theils dadurch, daß beide sich in der Gewandbehandlung und Körperbildung an die antike Plastik anschließen. Aber jenes beruht, wie Herr Dobbert gründlich darthut, nur auf der Anwendung der über die ganze damalige Christenheit verbreiteten altchristlichen Typen, und dieses, die Anlehnung an antike Skulptur, geschieht bei beiden in sehr verschiedener, fast entgegengesetzter Weise. Semper selbst, wo er die frühere Entstehung des sieneser Reliefs nachweisen will, macht darauf aufmerksam. Die Nachahmung der Antike in diesem Relief ist, wie er es nennt, eine naive, d. h. eine gedankenlose, sclavische, wie sie im früheren Mittelalter fast in allen Gegenden vorkommt, wo sich antike Ueberreste erhalten hatten. Der ungebildete Sinn, der den Weg von der Natur zur Kunst nicht zu finden weiß, ist zu Nachbildungen geneigt, und folgt seinem Vorbilde ohne Prüfung und

Verständniß. An den Kirchen zu Rheims sind die Halbsäulen des dort erhaltenen antiken Thros mit ihren Cannelluren, aber auch mit der Verstümmelung ihrer Kapitäle nachgebildet, und an italienischen Elfenbeinreliefs und Steinbildern erkennen wir in der Gewandbehandlung und Formbildung die Nachahmung antiker Statuen oder Reliefs mit den Spuren der Verwitterung oder der Beschädigungen, welche sie erlitten hatten. Der Bildner jenes Reliefs in der Kapelle S. Ansano hat nun den Vorzug gehabt, ein unverletztes, in voller Schärfe erhaltenes Vorbild benutzen zu können, aber er ist ihm ebenso unterschiedslos gefolgt, wie jene früheren Meister ihren schlechter erhaltenen Mustern. Niccolo Pisano dagegen verfährt ganz anders; er hat, wie es wiederum Semper selbst ausspricht, die antiken Formen bereits mit Wahl studirt; er nimmt nur solche auf, bei denen er sich etwas denkt, durch welche er bei den Beschauern bestimmte, seinem Gegenstande entsprechende Vorstellungen zu erwecken hofft. Das ist denn offenbar ein ganz anderes Verfahren, das er keineswegs aus jener „christlich-etruskischen Schule“ mitgebracht haben konnte und das daher einer anderen Erklärung bedarf.

Herr Semper säumt denn auch nicht, eine solche zu geben; er erkennt bei Niccolo neben der Technik jener etruskischen Schule einen andern Einfluß an, den er als den der lombardischen Skulptur bezeichnet, ohne jedoch bestimmte Werke derselben zu nennen. Und zwar sind es gerade die hervorragenden, edelsten Eigenschaften seines Stils, die er diesem Einflusse verdanken soll. „Das bewegte Leben, die größere Freiheit der Erfindung, das beginnende Streben nach Charakteristik in den Figuren Niccolo's und im Zusammenhange damit die hier und da von ihm angewandte, zeitgenössische Tracht, sowie die nicht antike, brüchige Stilisirung des Faltenwurfs,“ seien lombardischen Ursprung's, und die Verbindung dieses neuen Elementes mit der antiken Tradition sei es, durch welche Niccolo den Byzantinismus überwunden und den ersten Schritt gegen eine neue Epoche gethan habe.

Durch diese Wendung wird eine Verständigung möglich. Schon Herr Dobbert erklärt sich im Wesentlichen damit einverstanden, nur daß er, was Semper lombardisch nennt, lieber mit dem allgemeineren Ausdrucke romanisch bezeichnen möchte. Ich würde diesem Ausdrucke den etwas bestimmteren des Norditalienischen vorziehen, und so den gemeinsamen Gegensatz des Lombardischen und Toskanischen gegen das Süditalische ausdrücken, wie ich dies schon im siebenten Bande meiner Kunstgeschichte und in dem oben citirten Aufsatze gethan habe. Dies vorausgesetzt werden wir dann Herrn Dobbert zustimmen, wenn er in den romanischen Skulpturen in Lucca und an andern Orten Toscana's so wie im nördlichen Italien überhaupt eine Verwandtschaft mit Niccolo's Werken findet, welche, obgleich negativer Art, dennoch für die Frage über den Ursprung von Niccolo's Stil von nicht geringer Bedeutung sei. Es ist eben der Gegensatz gegen die in Süditalien herrschende traditionelle, byzantinisirende Geltung der Antike, eine geistige Freiheit, welche, wenn auch ursprünglich sich roh und unbehülflich bewegend, doch allmählich dazu gelangte, die ihr zusagenden, geistigen Aeußerungen der Antike für ihre eigenen geistigen Zwecke zu würdigen und zu benutzen. Es ist dies in der That ein germanisches und mit dem Ueberwiegen des Germanischen in Norditalien zusammenhängendes Element. Die Antike, welche den Byzantinern und den ihnen verwandten Süditalienern eine Fessel war, welche sie vom Eindringen in die Natur zurückhielt, wurde so jenen nordischen Bildnern die Dolmetscherin der Natur und ihres innern Bedürfnisses.

Der Verfasser unserer Schrift erklärt in der Vorrede, daß er sich bei dieser Untersuchung auf den Zusammenhang der bildenden Kunst mit dem übrigen Kulturleben Italiens nicht eingelassen habe; nicht weil er dieses kulturgeschichtliche Moment unterschätze, sondern weil er sich für berechtigt halte, „bei einer stilgeschichtlichen Frage vor Allem die Denkmäler selbst reden zu lassen.“ Ich weiß nicht, ob diese Unterscheidung richtig und ausführbar ist; die Sprache, welche die Denkmäler reden, ist eben ein Zweig der kulturgeschichtlichen; wer sich auf diese gar nicht einlassen will, versteht auch nicht, was jene sagen. Daher das völlige Mißverstehen der mittelalterlichen Kunst in der Zeit von der Mitte des 16. bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts. Jedenfalls giebt es Fragen in der Kunstgeschichte, die nur vermöge der Kulturgeschichte beantwortet werden können, und dahin gehört die Frage nach dem Ursprunge einer stilistischen Neuerung, mit der wir es hier zu thun haben. Im alltäglichen Verlaufe mag es richtig sein,

daß die Kunst sich traditionell bewegt, daß auch die Neuerungen nur in Verbindung von Elementen bestehn, die früher vereinzelt vorgekommen waren. Aber es giebt auch Fälle, wo der Nachweis solcher Herleitung ausgeschlossen ist, und da bleibt nichts übrig, als die kulturgeschichtliche Ursache aufzusuchen, welche den Antrieb zu neuen Versuchen gab.

Daher hat denn auch der Verf. sein oben angedeutetes Programm nicht strenge durchführen können. Ich will nicht untersuchen, ob nicht schon in der weitgehenden Rücksicht auf die antikisirende Denkungsweise Friedrich's II. ein kulturgeschichtliches Moment mitspricht. Jedenfalls aber ist es ein, wenn auch verhüllter, Uebergriff auf das kulturhistorische Gebiet, wenn er (S. 60) thatsächliche Beispiele anführt, aus welchen hervorgehe, „daß Norditalien nicht unfähig war, einen Künstler auf die Antike hinzuführen." Denn diese Beispiele haben doch nur dadurch Werth, daß sie nicht als zufällige Erscheinungen, sondern als Aeußerungen einer bleibenden geistigen Quelle, eines kulturgeschichtlichen Grundes angesehen werden. Er nennt als solche Beispiele nur die architektonische Gruppe, zu der außer S. Miniato bei Florenz noch einige andere toskanische Gebäude gehören, von Skulpturen aber nur die vom Baptisterium in Parma. Die Reliefs vom Taufbrunnen zu Verona, die ich in dieser Beziehung geltend gemacht hatte, will er hier ausschließen, „weil man darin kein ausdrückliches Zurückgehen auf die Antike, sondern ein treffliches Werk byzantinischer Kunst" wahrnehme. Byzantinischer Kunst? Wo gäbe es solche von dieser plastischen Bedeutung? Der Urheber dieser Reliefs hat zwar, wie man erkennt, byzantinische Malereien studirt, aber nicht um sich ihnen unterzuordnen, sondern nur um Motive aus ihnen zu entnehmen, und er hat dies mit dem Auge des abendländischen, plastisch durchbildeten Künstlers und mit so feinem Verständniß gethan, daß er die aus der antiken Kunst in die byzantinische übergegangenen Motive trotz ihrer Erstarrung und Abschwächung erkannt und in ihrer plastischen Bedeutung ausgeführt hat.

Gleichviel aber, ob wir dies Werk hierher rechnen oder nicht, jedenfalls verdient die Art und Weise, wie diese norditalischen Künstler sich der Antike nähern, eine eingehendere Betrachtung. Der Verf. bemerkt in Beziehung auf Niccolo, daß, um den Ursprung seines Stiles überzeugend klar legen zu können, uns eine sehr wesentliche Kategorie von Material fehle, die Kenntniß von seinen persönlichen Verhältnissen, von seinem Bildungsgange, ob sein Vater aus Apulien, ob aus Siena oder Pisa stammte, ob Niccolo das Relief zu Siena gesehen habe oder nicht. Ohne Zweifel wären diese Kenntnisse sehr schätzenswerth, aber eine nähere Betrachtung der Art, wie Niccolo die Antike verwendete, läßt uns diesen Mangel doch minder wesentlich erscheinen. Wir ersehen daraus nämlich mit voller Sicherheit, daß er sich zur Antike keineswegs passiv verhielt, daß er weder, wie der Bildner des Reliefs aus der Kapelle S. Ansano, mechanisch kopirte, was ihm zufällig zugeführt war, noch, wie es in der byzantinischen Kunst und in der Zeit der Renaissance geschah, von einer principiellen Verehrung des Alterthums ausging und die Antike als Quelle der Schönheit und als unbedingte Regel betrachtete. Und so war es auch bei den friedericianischen Augustalen; auch sie waren Nachahmungen der Form. Niccolo aber und jene seine Vorgänger suchten nur M o t i v e, bedeutungs- und ausdrucksvolle Gestalten und Züge. Bei Niccolo war dies Bedürfniß so groß, daß er gewissen Gestalten der antiken Reliefs, die er nicht verstand, eine phantastische Bedeutung unterlegte, um sie zu seinen Aufgaben verwenden zu können. Nachrichten über die äußern Lebensschicksale Niccolo's würden nicht viel zur Erklärung dieses Verhaltens beitragen; es war ja nicht das Beispiel eines Meisters, das ihn leitete. Die Ursache lag vielmehr, wie die gleiche Erscheinung bei mehreren zeitlich und örtlich getrennten Meistern ergiebt, in allgemeinen Verhältnissen; es war ein geistiges Bedürfniß, was sie antrieb, ausdrucksvolle Gestalten zu suchen, und sie in den antiken Werken zu erkennen.

Und damit befinden wir uns denn völlig auf kulturgeschichtlichem Boden, der uns auch die Erklärung nicht versagt. Das Streben nach republikanischer Freiheit, das die lombardischen und toskanischen Städte seit dem 12. Jahrhundert tief erregte, der großartige Kampf gegen die mächtigen und edlen Fürsten des Hohenstaufischen Hauses, die ergreifenden Ereignisse, die daraus hervorgingen, hatten die Gemüther erschüttert und gereift. Das Geschlecht, welches unter diesen Verhältnissen aufgewachsen und an große Thaten und Charaktere gewöhnt war, konnte sich nicht mit den stumpfen Erzeugnissen der traditionellen, byzantinisirenden Kunst begnügen. Man sehnte

sich auch in der Kunst nach würdigen, bedeutungsvollen Gestalten, nach Charakteren. Sie aus der Natur zu schöpfen und verständlich darzustellen, dazu fehlten noch die Vorstudien, sowohl die geistigen, historischen und poetischen, als die künstlerischen. Wohl aber betrachtete man die antiken Werke, die an verödeten Stellen stehen geblieben waren oder den Hafenstädten Venedig und Pisa zugeführt wurden, jetzt mit andern Augen und mit entgegenkommendem Verständnisse. Dies genügt vollkommen, um den Ursprung von Niccolo Pisano's Stil darzuthun. Es enthält zugleich die bündigste Widerlegung der „süditalischen Hypothese." Denn wenn es der Geist der Freiheit, die Freude an energischer Charakteristik war, welche diesen Stil bedingte, so ist es begreiflich, daß die Bevölkerung Süditaliens, welche durch die verführerische Milde des Klima's und durch die lange Dauer byzantinischer und sonstiger Fremdherrschaft verweichlicht war, darin nicht vorangehen konnte.

C. Schnaase.

Notiz.

Mädchenkopf von J. B. Greuze. Dieses von E. Forberg delikat und geschmackvoll wiedergegebene Bild ist der schönste der vier Studienköpfe des in jüngster Zeit wieder hoch geschätzten französischen Meisters, welche mit der Lamberg'schen Sammlung in die Wiener akademische Galerie gekommen sind. Es ist ein liebliches Kinderköpfchen, voll jugendlicher Frische, freilich aber auch mit jenem Greuze eigenthümlichen Anflug unbewußter Coquetterie, welche er als feiner Beobachter des zarten Geschlechts im damaligen Paris an Kindern sogar schon beobachtet haben mochte, und deren geheimnißvoller Ausdruck für die Kenner der Periode Diderot's wie für die Kreise des Grafen Morny in diesen Bildern der Gegenstand besonderen Entzückens war. Hellblondes Lockenhaar umrahmt das Gesichtchen, überschattet die Stirn und fällt anmuthig über den Nacken herab, den das umgeschlagene, malerisch drapirte Hemd frei läßt. Das blaßrothe Bändchen im Haar, mit der darunter gesteckten Rose, die am Ohre herabhängt, die lichtblauen Augen und der von zartem Pfirsichroth angehauchte, in den Uebergängen sanft violett gehaltene Fleischton bilden mit dem weißen Gewande und dem warmgrauen Hintergrund ein Farbenbouquet von durchsichtigstem Schmelz. Allerdings haben Zeichnung und Modellirung, wie nicht selten bei Greuze, einige Mängel: der Kopf ist etwas zu lang, die Muskulatur des Rückens nicht gleichmäßig vollendet. Aber wir vergessen diese kleinen Unebenheiten gern bei dem Geschmack im Arrangement, der Unmittelbarkeit der Empfindung, welche aus dem Ganzen spricht, und bei den hohen malerischen Qualitäten, von denen die breite, flüssige Behandlung Zeugniß giebt. Diderot spricht einmal vor einem Greuze'schen Bilde von dem Meister als von einem „kleinen Rubens"; etwas gewagt, aber nicht ganz ohne Berechtigung.

Das Bildchen ist in Oel auf Holz gemalt und mißt 41 Centim. Höhe bei 31 Centim. Breite.

C. v. L.





J.B.Greuze pinx. E.Forberg sculp.

MÄDCHENKOPF.

Das Original in der k.k.akadem.Galerie zu Wien.

Verlag von E.A.Seemann in Leipzig.





B. Suermondt.
Nach einer Zeichnung von L. Knaus.

Die Galerie Suermondt.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

I.

Einleitung. — Die ältere deutsche und niederländische Schule.

Bis vor kurzem, bis zur Auswanderung von Aachen nach Brüssel, stand die Sammlung des Herrn Barthold Suermondt als die erste Privatgalerie im deutschen Reiche da. Im Frühling 1873 ward eine große Anzahl von Gemälden nach Brüssel gesendet, um während einiger Monate den wichtigsten Bestandtheil einer Gemälde-Ausstellung zu bilden, welche die Niederländische Wohlthätigkeitsgesellschaft veranstaltet hatte. Das große Interesse, welches diese Kunstwerke erregten, rief eine neue Ausstellung der Niederländischen Gesellschaft hervor, die beinahe die ganze Suermondt'sche Sammlung, und nur diese, umfaßte und Ende December eröffnet ward. Die Bilder werden nicht mehr nach Deutschland zurückkehren. Herr Suermondt hat ein schönes, von Cluysenaer gebautes Haus in der rue des arts zu Brüssel erworben, in dessen Garten ein besonderes Galeriegebäude errichtet werden soll, und wird hier von nun an seine Wohnung aufschlagen.

Der Ruhm der Sammlung ist seit etwa zwei Jahrzehnten begründet. Zu den ersten wichtigen Erwerbungen des Herrn Suermondt (1850) gehörte eine Reihe spanischer Gemälde aus der Sammlung des Obersten von Schepeler, der eine Zeit lang preußischer bevollmächtigter Minister am spanischen Hofe gewesen war. Zahlreiche einzelne Ankäufe in den verschiedensten Ländern kamen hinzu, und als Waagen im Jahre 1859 einen Katalog der Sammlung verfaßte, konnte er schon betonen, daß dieselbe mit einer seltenen Allgemeinheit des Standpunktes angelegt sei. Ein Jahr später gab W. Bürger eine geistvolle und inhaltreiche Studie über die Galerie, von einer Uebersetzung des Waagen'schen Katalogs begleitet, heraus, und von nun an durfte man sagen, daß diese Sammlung eine bestimmte Stellung in der Kunstliteratur gewonnen hatte.

Aber die wichtigste Periode ihrer Weiterentwickelung stand erst bevor. Von einer Reihe bisher unbekannter Schätze konnte Bürger in mehreren größeren Aufsätzen der Gazette des Beaux-Arts von 1869 Rechenschaft geben. Die Zeitschrift für bildende Kunst hat ebenfalls mehrfach von hervorragenden Werken der Galerie gesprochen und Radirungen von solchen gebracht. Der frühere Waagen'sche Katalog zählte 131 Nummern. Einzelnes davon hat Herr Suermondt, der in seinen Anforderungen immer strenger wurde, fortgegeben, der jetzige Katalog der Brüsseler Ausstellung weist aber 275 Nummern auf. Unausgesetzte Erwerbungen, stets gewählt, oft überraschend, kamen hinzu. Einige Meisterwerke aus der Schönborn'schen Galerie in Wien verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Aber auch an anderen Orten war der glückliche Sammler stets zu guter Stunde auf dem Platze, wenn sich irgend die Möglichkeit einer passenden Erwerbung bot. Doch nicht glänzende Mittel allein können die Entstehung einer derartigen Galerie erklären, sondern sie ist der Triumph praktisch angewandter kunstwissenschaftlicher Bildung und kunstverständigen Entdeckerblickes. Herr Suermondt zögerte nicht, bei dieser oder jener Gelegenheit die größten Summen daran zu setzen, um zu erwerben, was er wollte, aber eben so häufig waren seine Ankäufe ein Aufspüren und Finden, das noch Unbeachtetes hervorzog und ihm die rechte Stelle anwies. Auf seinem praktischen Wege hielt er überall mit der neueren Entwickelung der Kunstwissenschaft gleichen Schritt; gerade von Meistern, denen sie gesteigerte Theilnahme zuwendete, wußte er Bilder zu erwerben, doch nicht etwa erst unter Einfluß der kunstgeschichtlichen Literatur, sondern gleichzeitig mit dieser, unter der Herrschaft eines verwandten geistigen Zuges.

Man kann oft hören: heutzutage läßt sich gar nichts Gutes mehr kaufen, die Konkurrenz ist zu groß, die Preise sind zu ungeheuer. Eine bequeme Entschuldigung für die meisten Verwaltungen öffentlicher Galerien! Freilich gehört Geld, viel Geld dazu, um Meisterwerke älterer Malerei zu erwerben, aber nicht zum ersten Geld, zum zweiten Geld, zum dritten Geld, nein nur zum dritten, zum ersten aber volle Sachkunde und zum zweiten unausgesetzte, hingebende Thätigkeit, die alle Wege des Kunsthandels kennt, immer aufspürt, immer das einmal in's Auge Gefaßte verfolgt, keine Mühe scheut, keine Entfernungen kennt, stets im rechten Moment zur Stelle ist. So hat Herr Suermondt gesammelt. Eins freilich half ihm: er war sein eigener Auftraggeber, er hatte auf keine Kommissionen zu hören, keine Instruktionen einzuholen, keine Grenzen sich vorschreiben zu lassen.

Ich habe das Glück gehabt, die Galerie nach Pausen von ein bis zwei Jahren stets von neuem zu sehen, und konnte daher seit einiger Zeit ihre Entwickelung gut verfolgen. Zuletzt verlebte ich im September 1872 einige Tage angenehmen und lehrreichen Studiums

in den wohlbekannten Räumen zu Aachen, dann sah ich die Sammlung Ende December 1873 in Brüssel wieder. Was war allein seit diesen fünfzehn Monaten hinzugekommen! Vier Bilder von Frans Hals, unter diesen drei von unbedingt erster Qualität, zwei Bildnisse in ganzer Figur von Th. de Keyzer, jener wundervolle Hobbema, der im Herbst 1873 eine Zierde der Ausstellung aus dem Wiener Privatbesitz gebildet hatte, ein hübscher Brouwer, ein Ribera, wie er kaum zum zweitenmale wieder vorkommt, von ältern Werken ein Cornelis Engelbrechtsen, sonst unfindbar, dann ein Meisterwerk der Dürer'schen Schule, von Hans von Kulmbach, und ein Holbein'sches Porträt allerersten Ranges. Wo ist eine öffentliche Galerie, die annähernd Erwerbungen von ähnlicher Bedeutung während eines gleichen Zeitraums aufweisen könnte!

Die ganze Sammlung machte bei dieser Ausstellung einen würdigen Eindruck. Ihr waren im Museum drei große neue Säle mit Oberlicht gewidmet, die eben erst für die Zwecke dieser Kunstanstalt erbaut worden waren. Der erste und längste enthielt die modernen Gemälde und die Handzeichnungen, der zweite und der dritte waren den Werken älterer Meister geweiht. Der Katalog, anfangs nicht fehlerfrei, liegt jetzt in sorgfältig durchgesehener zweiter Auflage vor und enthält bei eleganter Ausstattung alles Nöthige, auch Nachweise der Herkunft und Literatur und in vielen Fällen Citate von Aussprüchen bekannter Autoritäten über einzelne Bilder.

Die Werke aus der altniederländischen und deutschen Schule sind hier nicht zahlreich, aber außerordentlich an Werth und Schönheit. Sie repräsentiren das Herrlichste, was eine bestimmte Epoche kunsthistorischer Entwickelung zu leisten im Stande war, sie sind nicht blos historisch merkwürdig, sondern von absolutem Kunstwerth und behaupten sich daher in eigenthümlicher Kraft unmittelbar neben dem Besten aus Perioden von größerer malerischer Entwickelung im modernen Sinne.

An der Spitze stehen drei Arbeiten von Jan van Eyck. Die älteste ist jenes Madonnenbild, von welchem der zweite Band der Zeitschrift einen Holzschnitt brachte. Im Text zu demselben schrieb es Hotho, wie bereits früher Héris, dem Hubert van Eyck zu. Hotho, der auch geneigt ist, am Genter Altar dem älteren Bruder einen weit größeren Antheil zuzuschreiben, als die vergleichende künstlerische Kritik es sonst thut, blieb hierin konsequent, Waagen hat ihm aber im dritten Bande der Zeitschrift mit guten Gründen widersprochen. Noch zwei Gemälde von Jan van Eyck sind vorhanden, auf welchen die Figuren ganz dasselbe Motiv zeigen; das erste in der Sammlung von Herrn A. J. Beresford Hope in London stimmt auch in der Größe und in der Behandlung völlig mit dem Suermondt'schen überein und gehört ebenfalls der früheren Zeit des Meisters an, hat aber keine Landschaft, sondern das Innere einer gothischen Kapelle zum Hintergrunde. Das zweite, ein kleines Bild mit dem Namen des Meisters und der Jahrzahl 1439 bezeichnet, also aus der spätesten Periode des Künstlers, ist aus der van Ertborn'schen Sammlung in das Museum zu Antwerpen gekommen. Auf dem Suermondt'schen Bilde ist die Ausführung des Beiwerks, des ehernen Brunnens, der Gebüsche, der Hecke, der südlichen Gewächse, namentlich der Citronenbäume, nach denen es gewöhnlich „vierge aux citronniers" genannt wird, ganz wunderbar. Diese südliche Pflanzenwelt lernte der Meister kennen, als er in den Jahren 1428—1429 nach Portugal gesendet worden war, um das Bildniß der herzoglichen Braut zu malen; Waagen hat also wohl Recht, wenn er die Entstehung des Gemäldes in eben diese Zeit setzt. Selbst auf den Hintergründen im Genter Altar ist die Vegetation des Südens nicht mit so unbedingter

Wahrheit und Schärfe, nach so unmittelbarer Anschauung gegeben, wie hier. Die Figuren haben etwas Großartiges, die edlen Züge Maria's sind streng und fast herb, bei dem nackten Kinde, das die Mutter zu umarmen strebt, fällt die gewaltsame, nicht ganz korrekte Drehung des linken Ärmchens auf. Von besonderer Schönheit sind die noblen, aller Kleinlichkeit baaren Motive der Gewandung.

Noch viel mächtiger wirkt das zweite Bild, das wir jetzt in dem meisterhaften Stiche von Gaillard mittheilen können, der bereits 1869 in der Gazette des Beaux-Arts erschien und das Porträt unter dem Namen „l'homme à l'oeillet" berühmt gemacht hat. Dieser Name paßt eigentlich nicht ganz. Nicht „der Mann mit der Nelke," höchstens der Mann mit den Nelken könnte man sagen, und es wäre vielleicht richtiger, nach einem viel bezeichnenderen Merkmal, ihn den „Mann mit den St. Antoniuskreuz" zu nennen. Denn ein solches, in der bekannten T-Form mit einem Glöckchen, trägt er um den Hals. Der bartlose alte Herr, dessen Brustbild dreiviertel-lebensgroß erscheint, ist reich gekleidet, in eine Schaube von rothem Atlas mit köstlichem Pelzbesatz und in eine große Pelzmütze. Das Gesicht ist in vollem Licht genommen, die beiden Hände erscheinen etwas klein im Verhältniß, sind aber höchst ausdrucksvoll. In der beringten Rechten hält er die Nelken. In einer aus derselben Zeit, dem 15. Jahrhundert, herrührenden Anweisung zur Blumensprache, heißt es: „eine Nelke soll tragen, wer sich auserwählt ein Lieb, das ihm lustlich und herziglich ist, und sich dem allein ergeben hat" u. s. w.*) Solche Bedeutung der Blumen wäre bei dem vornehmen Alten freilich verwunderlich, offenbar kann die Symbolik dieser auf Bildnissen beliebten Blume allgemeiner gefaßt sein, sie kann als ein freundliches Sinnbild überhaupt und namentlich als ein Ausdruck mehr persönlicher Beziehung zu denen, für welche das Porträt bestimmt war, gelten. Die Züge des Mannes prägen sich unwiderstehlich ein, eine Kraft und eine Willensfähigkeit ohne Gleichen ist ihnen aufgedrückt. Das Gebieterische kommt in dem scharfen Schnitt des Mundes mit seinen schmalen Lippen zur vollen Geltung. Jede Runzel der Stirn, jede Falte um die kleinen Augen und am starken Halse ist mit äußerster Schärfe und mit derselben unbedingten Wahrheit und realistischen Sicherheit wie die Stoffe des Anzugs gegeben. Selbst auffallende Eigenthümlichkeiten, wie die abstehenden Ohren, sind ohne Schönthuerei festgehalten und gehören mit zum Charakter des ganzen Mannes. Aber die schärfste Vollendung bis in den feinsten Zug wirkt doch niemals peinlich, der Sinn für malerische Gesammtwirkung beherrscht doch das Ganze. Es giebt wohl kein besseres altflandrisches Porträt, Jan van Eyck's Stifterbildnisse auf den Flügeln des Genter Altars in Berlin, vollendet 1432, sein Familienbild des Arnolfini in der Londoner Nationalgalerie, bezeichnet 1434, lassen sich zum Vergleich heranziehen. In dieselben Jahre möchte Bürger unseren Alten setzen, die Madonna des Kanonicus van der Pael zu Brügge, von 1436, bezeichnet vielleicht die Grenze nach der anderen Seite hin. Das Porträt befand sich in der Sammlung Engels in Köln, sonderbarerweise als „Holbein," und ward im Jahre 1867 von Herrn Suermondt erworben.

Wohl noch etwas später, als dieses Bild, in die letzte Epoche des Künstlers, ist das dritte zu setzen: eine ganz kleine Darstellung der stehenden Madonna mit dem Kinde in einer gothischen Kirchenhalle. Es ist die nämliche Komposition, die wir auf dem

*) Grimm, altdeutsche Bilder I, 156. Vergl. Wackernagel, die Farben- und Blumensprache des Mittelalters. Kleine Schriften I, S. 236.



VAN EYCK PINX. CAILLARD SCULP.

L'HOMME A L'ŒILLET.

(GALERIE DE M.R SUERMONDT.)

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Salmon, Paris



einen Flügel jenes kleinen, früher den Memling zugeschriebenen aber mit einem aus C und H gebildeten Monogramm bezeichneten Diptychons im Museum zu Antwerpen erblicken. Aber das dortige Bild ist nur eine Kopie, die unendlich gegen das Original zurückbleibt. Welch' ein seelenvoller Ausdruck liegt hier in den Köpfen! Wie reizend ruhen die Händchen des Kindes an der Mutter Brust! Hier ist das feinste Naturgefühl sogar mit einem wahrhaft klassischen Adel in den Formen verbunden. Das Innere der Kirche ist aber mit solcher Schönheit und perspektivischen Meisterschaft gemalt, daß die größten Architekturmaler des 17. Jahrhunderts nichts Reizvolleres zu Stande gebracht haben. Da entfaltet sich überall auf Stellen, die nicht größer sind als ein Stecknadelkopf, das feinste Leben in Ausdruck und Farbe. Man braucht nur die kleinen Engel in Meßgewändern, welche fern im Chor ihren Lobgesang anstimmen, durch die Lupe zu betrachten, dann die farbigen Statuen des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, die sich über dem Lettner erheben, endlich die leuchtende Krone von Gold und Edelsteinen, welche die Madonna trägt. Durch die Kirchenfenster mit theils weißen, theils gemalten Scheiben fallen die glühenden Strahlen des Abendlichtes in das Gotteshaus. Es ist ein Lichteffekt, der an Kraft, Schönheit, poetischem Zauber mit allem wetteifert, was die eigentlichen Maler des Helldunkels später geleistet haben. In der Galerie Suermondt hat man ja Gelegenheit, Meisterwerke des Delft'schen van der Meer zum unmittelbaren Vergleich heranzuziehen. Auf dem kleinen Bilde des Jan van Eyck finden wir bereits das gleiche Princip der Lichtwirkung, die gleiche Meisterschaft der Luftperspektive. Das, was die beiden großen Perioden der niederländischen Malerei Gemeinsames haben, tritt uns hier sichtlich entgegen. Um den Rahmen dieses Kleinods ist ein Hymnus an Maria geschrieben mit den Schlußworten: flos florum appellaris, „die Blume der Blumen sollst du heißen." Auch auf das Kunstwerk kann man diese Worte anwenden.

Aus der älteren flandrischen Schule ist noch das ganz kleine Porträt eines betenden Ritters, ferner eine kleine Madonna von Gerard David zu nennen. Dann hat Herr Suermondt kürzlich ein altholländisches Bild von besonderer Wichtigkeit erworben, das sich früher im Besitz des Barons von Werther, ehemals preußischen Gesandten in Wien, unter dem Namen Lucas van Leyden befand und als ein solcher auch in Waagen's Handbuch erwähnt wird. Herr Suermondt hielt diese Benennung nicht für richtig, er glaubte die Hand vom Meister des Lucas van Leyden, von Cornelis Engelbrechtsen zu erkennen, und mit vollem Rechte, wie eine unmittelbare Vergleichung mit dessen einzigem beglaubigtem Werke, dem Triptychon der Kreuzigung im Museum der Stadt Leyden dargethan hat. Es stellt eine Schachpartie zwischen einem Herrn und einer Dame mit zehn Zuschauern dar. Die kleinen Figuren bis zum Knie sichtbar, sind mit höchster Bestimmtheit und außerordentlich plastisch modellirt, bei zartem und reinem Fleischton, scharf aufgesetzten Lichtern, tiefen und kräftigen Tönen der Gewänder. Alles zeigt ein ähnliches charaktervolles Naturgefühl wie Lucas van Leyden, ist aber von dessen Plumpheit, seinen schwülstigen Motiven, seinen Ausartungen frei. Das Bild stimmt mit dem Werke zu Leyden in allen den erwähnten Punkten überein, namentlich aber auch in dem Ausdruck tiefer Empfindung, in dem Seelenleben der Figuren. Denn das ist das Merkwürdige, daß der Ausdruck überall von einer Tiefe ist, die bis zur Erregung geht. Diese Leute machen so ernste, tragische Gesichter, als ob sie nicht um einen Spieltisch, sondern etwa um den Leichnam des todten Heilands versammelt wären. So wird dieses Werk auch in ästhetischer Hinsicht interessant, es bildet ein Doku-

ment für die Entwickelung der Genremalerei. Mit den Gegenständen aus dem wirklichen Leben ist den Künstlern dieser Periode noch keineswegs das Gefühl für genrehafte Darstellung erschlossen; dieses beginnt erst, seit der Humor sich geltend macht und tonangebend wird, und von diesem ist bei Cornelis Engelbrechtsen ebensowenig eine Spur, als sie in den verschollenen Genrebildern von Jan van Eyck gewesen sein kann. In manchen älteren holländischen Kupferstichen hatte dagegen der Humor sich angekündigt, in Werken deutscher Kupferstecher, namentlich Dürer's, entwickelte er sich dann zu voller Freiheit, hierauf erwachte er bei Lucas van Leyden, und somit war erst der Geist begründet, der Hollands spätere Sittenmalerei erfüllt.

Wie die flandrische Malerei des 15. Jahrhunderts durch Jan van Eyck, so ist die deutsche des 16. vornehmlich durch Dürer und Holbein repräsentirt. Manche große Museen sind nicht im Stande, ein Bild von Dürer aufzutreiben, Herr Suermondt aber erwarb im Jahr 1869 von Herrn von Holzschuher in Nürnberg den außerordentlich lebendigen Kopf eines Apostels mit langem Silberbart, durch die Energie des Ausdrucks und die feine Behandlung jedes Härchens interessant.

Noch bedeutender ist aber eine andere Erwerbung aus den letzten Jahren, das eigene Bildniß des Meisters, ein zweites Exemplar jenes berühmten Bildes in der Münchener Pinakothek, das den Meister im langen Lockenhaar, ganz von vorn, im Pelzkleide, die rechte Hand auf der Brust zeigt. Ich bin der Überzeugung, daß dies Exemplar der Suermondt'schen Galerie ein Original von des Meisters eigener Hand ist; ich halte für nachweisbar, daß dasselbe vor dem Münchener Bilde entstanden sei, ja noch mehr: mir scheint die Originalität des Münchener Exemplars höchst zweifelhaft. Ist dies gegründet, so haben wir einen Fall, wie bei der Holbein'schen Madonna des Bürgermeisters Meyer. Gegen das weltbekannte Bild in einer berühmten öffentlichen Galerie tritt ein zweites Exemplar in die Schranken mit dem Anspruch, das eigentliche Original zu sein.

Die wirkliche Lösung einer solchen Frage ist nur durch unmittelbare Zusammenstellung beider Exemplare möglich, das hat uns der Streit über die Holbein'sche Madonna gelehrt. Wenn ich mich jetzt über den Punkt ausspreche, so geschieht dies nur, um die Existenz einer solchen Frage über Dürer's Bildniß zu betonen, um einer Zusammenstellung beider Bilder das Wort zu reden, nicht aber um ein anspruchsvolles Votum abzugeben. Ich bemerke ausdrücklich, daß sehr viele Fachgenossen, welche das Suermondt'sche Bild gesehen haben, zwar derselben Ansicht sind, daß aber andere wissenschaftliche Freunde, und auch unter ihnen Männer, denen vorzugsweise ein Urtheil in diesen Dingen zusteht, auf dem entgegengesetzten Standpunkte stehen.

Das Münchener Bild gilt für dasjenige, welches früher in der Silberkammer des Nürnberger Rathhauses war, kam aber nicht direkt aus dieser nach München. Es trägt eine Inschrift, welche weder nach der Form der Schriftzeichen noch nach dem Wortlaut echt sein kann: „Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis anno XXVIII.“ Fällt hier namentlich der wunderliche Ausdruck propriis coloribus auf, so sind doch ebenso Charakter und Anordnung der Schrift, innerhalb eines verschnörkelten Täfelchens, dessen Rand sie überschreitet, anstößig. Unter dem Monogramm steht ferner die Jahreszahl 1500. Dürer ist aber auf dieser Darstellung sicher kein Mann von 28 Jahren, er steht vielleicht Ende der Dreißiger. Der Vergleich mit andern Bildnissen läßt dies konstatiren. Dieses ist später als sein Porträt auf dem Rosenkranzfest

und auf der Marter der Zehntausend (1506 und 1507), dagegen früher als das auf dem berühmten Allerheiligenbilde in Wien (1511).

Die Unechtheit der Inschrift beweist freilich noch nichts gegen die Echtheit des Bildes. Gegen dieses erwachen aber andere Bedenken, die auf der künstlerischen Qualität beruhen. Solche haben sich schon lange geregt, und als Beispiel möchte ich eine Aufzeichnung von Waagen citiren, die nicht datirt, aber, nach dem Papier zu schließen, schon ziemlich früh gemacht ist. In den sehr gründlichen Excerpten über Dürer, in denen er eine Analyse aller Gemälde, welche er selbst gesehen, niedergelegt hat, heißt es über dieses Porträt:

„Ein schönes, regelmäßiges Gesicht, von großen Formen und sehr ernstem Ausdruck; sehr tiefe Auffassung einer bedeutenden Individualität. Die Zeichnung des Kopfes ist sehr richtig, die Ausführung so groß, daß jedes Haar einzeln gemacht ist. Die langen, gescheitelten Haare fallen zu beiden Seiten bis auf die Schulter herab, doch bilden sie zu viele einzelne magere Partien, so daß die einzelnen wie gedrehte Strippen erscheinen, und mit den vielen einzelnen Lichtern eine unangenehme Wirkung machen. Das Fleisch hat im Localton wenig Natur und ist dunkler und undurchsichtiger als auf seinen meisten anderen Bildnissen, die Lichter haben etwas, als wenn sie auf Metall fielen, alle Schatten sind sehr dunkel. Die Augen sind von einer unbestimmt grünlichen Farbe. Der Hals ist gegen den Kopf etwas vernachlässigt zu nennen. Die Hand, mit der er an seinen braunen Pelz faßt, ist gelb, geschmacklos gestellt und so häßlich, daß er sie wohl nicht nach seiner eigenen gemacht hat, indem seine Hände von ausgezeichneter Schönheit gewesen sein sollen.“

Ich finde diese Analyse außerordentlich korrekt und treffend. Waagen verwirft die Originalität des Bildes nicht, kritisirt aber dessen Behandlung scharf. Je besser wir Dürer kennen lernen, um so mehr sehen wir ein, daß wir seinen echten Gemälden solche Schwächen, wie sie hier hervorgehoben werden, nicht zuschreiben können. Sind solche irgendwo vorhanden, so ist das Grund genug, um von der Echtheit der betreffenden Arbeit nicht so leicht überzeugt zu sein, und zwar um so mehr, sobald ein anderes Exemplar, das von solchen Schwächen frei ist, nachgewiesen werden kann.

Das Suermondt'sche Bild ist wohlerhalten bis auf kleine Ausbesserungen an der linken Schläfe und an der rechten Wange und bis auf den Grund. In diesem wurde eine alte Uebermalung entfernt, aber da der Hintergrund ganz zerrissen war, hat der Restaurator ihn neu übermalt und dabei Dürer's Monogramm an derselben Stelle neu hingesetzt, an welcher er die Spuren eines solchen auf dem halb zerstörten alten Grund bemerkt hatte. Die Auffassung und der Ausdruck haben eben jene Schönheit und Tiefe, von welcher Waagen bei Gelegenheit des Münchener Bildes spricht, ja in noch höherem Maße. Dies hat etwas Typisches, etwas dem Dürer'schen Christustypus Verwandtes, das Suermondt'sche Exemplar dagegen ist viel individueller. Das rechte Auge ist etwas größer das untere Lid mehr herabgezogen, offenbar vom Einklemmen der Lupe. Vorzüglich ist die Zeichnung des Mundes, der Haarbüschel auf der Stirn ist etwas spärlicher. Wie der Urheber des Münchener Bildes diesen Büschel, wie er den Pelz des Anzuges stattlicher erscheinen ließ, so hat er auch die Brust des Dargestellten erweitert. Die rechte Schulter ist mehr herausgerückt und einer der Schlitze am Aermel, die man auf dem Suermondt'schen Bild erblickt, ist hier kaum sichtbar. Diese Aenderungen sind derart, daß sie uns deutlich für den späteren Ursprung des Münchener Bildes zu sprechen scheinen

Höchst charakteristisch ist das Weiß an den Aermelschlitzen; auf dem Münchener Bilde würde der Stoff sich schwer konstatiren lassen; hier dagegen sieht man klar an den Ausschnitten, daß es das Leder des Pelzes ist. In der malerischen Behandlung fehlen jene Schwächen, die wir in der Waagen'schen Analyse des Münchener Exemplars durch den Druck hervorgehoben haben. Auch hier eine feine Durchbildung aller Haare, aber keineswegs peinlich, nicht strippenartig, nicht von dieser Härte in den Lichtern. Ebensowenig ist auch der Fleischton undurchsichtig, metallen, ohne Natur, sondern gelblich, aber wahr und fein. Er übertrifft den ziegelrothen Ton des oben erwähnten Apostelkopfes, mag dieser sonst noch so vortrefflich sein. Man hatte in der Suermondt'schen Ausstellung mehrere Meisterwerke zur Vergleichung bei der Hand, jenes andere Dürer'sche Bild, Holbein'sche Porträte ersten Ranges u. s. w., aber Dürer's eigenes Porträt behauptete sich siegreich in dieser Nachbarschaft durch seine schlichte, anspruchslose, aber wahrhaft meisterliche Malerei. Auch die Hand, wenngleich ihr Motiv keineswegs glücklich ist, wirkt nicht so unangenehm, da sich hier Zeigefinger und Mittelfinger wenigstens um etwas näher stehen. Nur der Hals ist auch hier etwas vernachlässigt.

Zwei kleine Bilder aus Dürer's Schule, Altdorfer's Satyrfamilie von 1507, aus der Sammlung Kränner in Regensburg, und die Steinigung von Susanna's Verläumdern, von Heinrich Aldegrever, sind schon früher mehrfach gewürdigt worden. Aber eine neue Erwerbung aus dieser Schule verdient besondere Aufmerksamkeit. Es ist die große Halbfigur eines heiligen Hieronymus in seiner Zelle, bisher in der Sammlung Hafkenscheid zu Amsterdam unter dem Titel Quentin Massys. Aber Herr Suermondt ließ diesen Namen fallen, ebenso wie er es mit dem großen Namen Lucas van Leyden bei der Schachspielscene gethan hatte, weil er erkannte, daß dieser Hieronymus das Werk eines deutschen Künstlers sei. In der zweiten Auflage des Katalogs führt er den Namen Hans von Kulmbach, den ich selbst bestimmt habe und den ich glaube verantworten zu können.

Der Heilige, im rothen Cardinalsgewande, sitzt, den Kopf in die linke Hand gestützt, da. Vor ihm ein Gebetbuch mit Miniaturen auf einem kleinen Pulte, ein Crucifix Schreibgeräth, Bücher, ein Schädel, ein kleiner bemalter Holzbecher, im Hintergrunde Büchergestelle. Dieses Beiwerk ist mit höchster malerischer Sicherheit behandelt. Mit der Zeichnung der Dürer'schen Schule, die uns im Kopfe und in den höchst charaktervollen Händen entgegentritt, vereinigt sich ein malerisches Gefühl, das über die Grenzen des Dürer'schen Stils, ja der deutschen Kunst überhaupt, hinausgeht. Hans von Kulmbach war, ehe er zu Dürer kam, der Schüler des Jacob Walch (Jacopo de' Barbari) gewesen und hatte durch diesen die Principien der venetianischen Schule kennen gelernt. Sein Altar in der St. Sebaldskirche zu Nürnberg, seine Anbetung der Könige bei Herrn F. Lippmann in Wien sind als Kompositionen reicher und zeigen seine ganze Richtung in weit umfassenderer Weise, aber in rein malerischer Hinsicht ist dieser Hieronymus, bei der Einfachheit des Motivs, noch geschlossener und harmonischer. Das leuchtende Roth des Gewandes bildet den herrschenden Ton. Der Vortrag ist von jener nur Hans von Kulmbach eigenen Flüssigkeit und außerordentlichen Leichtigkeit, welche die Zeichnung durchscheinen läßt, zugleich aber von großer Kraft des Helldunkels, von eigenthümlicher Breite und von größter Zartheit der Uebergänge.

Lucas Cranach erscheint in drei Bildern von seiner besten Seite. Das in kühlem Ton fein gestimmte Bildniß einer Frau mit mildem Ausdruck und zusammengelegten Händen, nach Ermittelung des Herrn de Brou die Herzogin Sibylle von Cleve, ist



Bildniß eines Engländers.

Zeichnung in Deckfarben von H. Holbein d. J. in der Galerie Suermondt.

 Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



schon von Waagen und Bürger hinreichend hervorgehoben worden. Eine stehende Lucretia, bezeichnet 1533, ist eins jener Juwelen ganz kleinen Formates, in denen man bei liebe-voller Durchführung und feiner Behandlung des Nackten ganz die eigene Hand des Meisters erkennt, und auch eine größere Halbfigur der Judith im Zeitkostüme mit dem Haupte des Holofernes, bezeichnet 1531, ist ein vortreffliches Werk.

Glänzend endlich ist Hans Holbein der Jüngere vertreten, durch drei Porträte von vorzüglicher Qualität. Zwei davon sind längst bekannt und gewürdigt: das Bildniß eines schwarzgekleideten jungen Mannes aus der Galerie Schönborn, von 1533, das Bild-niß eines Engländers von 1541, aus der Sammlung Merlo in Köln. Hierzu kam neuer-dings noch ein drittes Werk, welches erst kürzlich aus französischem Privatbesitz erworben wurde. Wenn man bedenkt, daß sich überhaupt kaum mehr als achtzig gemalte Bildnisse von Holbein nachweisen lassen, so sind drei für eine neue Privatsammlung kein kleiner Besitz, und interessant ist namentlich, daß durch diese drei Bildnisse alle Perioden von Holbein's englischer Zeit repräsentirt werden. Die beiden anfangs genannten gehören dem Beginn seines zweiten Aufenthaltes in England und dem Schluß seines Lebens an, das neu erworbene läßt sich nach der Behandlung mit Bestimmtheit seinem ersten Aufent-halt in England, den Jahren 1527—1528 zuweisen.

Es zeigt einen bartlosen Mann in sehr reicher Tracht. Der Kopf, in vollem Licht genommen, ist mächtig im Ausdruck, von einer großartigen Plastik, bei feinen grauen Schatten. Der scharfe Schnitt des Mundes mit der rasirten Oberlippe, die Behandlung des Kinnes und der Augenpartie sind besonders bewundernswerth. Augen und Haar sind dunkelbraun. Der Mann scheint verwachsen zu sein, seine braguette (Schamkapsel) sitzt wenigstens auffallend hoch. Auch die Hände, in ganz dünnen Lederhandschuhen, die alle Gelenke durchscheinen lassen, und lebhaft bewegt, sind nicht ganz normal gebildet. Aber gerade so sind sie für den Mann charakteristisch, und deshalb zeigt sie der Künstler naiv und offen. Der reiche Anzug dagegen hat die Bestimmung, die körperlicher Miß-bildung etwas zu verdecken und ist mit einer Vollendung behandelt, die selbst bei Holbein in Staunen setzt. Ein dunkles, reichgeschlitztes Wamms, ein umgeworfener Mantel von gemustertem weißen Damast, mit goldenen Säumen besetzt, am Hemde ein Kragen mit Gold- und Silberstickerei, an dem Barett ein Onyx mit der Darstellung von Venus und Amor. Eine goldene Kette mit einem Ringe hängt um die Brust des Mannes; am Handgelenk Spangen mit kleinen herabhängenden Fischchen aus Gold, ein herrlich ge-arbeiteter Schwertknauf, am Gurt ein goldenes Schlüsselchen und ein Dolch, an dessen Scheide die Buchstaben ATRE QVE VOV . . . stehen. Es ist bemerkenswerth, daß nirgend Blattgold aufgesetzt, sondern das Gold überall durch Farbe wiedergegeben ist, was die Wirkung viel ruhiger macht. Der Hintergrund ist grün. Bei unvergleichlicher Ausführung ist doch der Eindruck einer kühnen, ehernen Großartigkeit überwiegend. Die beiden andern Bildnisse von Holbein werden durch dieses, das unbedingt mit dem Porträt Warham's in Lambeth House wetteifert, im ersten Eindruck überboten; die hinreißend zarte Vollendung des Bildes von 1541 muß man nicht unmittelbar mit dieser imponiren-den Strenge zusammenstellen. Dagegen hält das neu erworbene Bildniß die unmittelbare Nachbarschaft von Jan van Eyck's Altem mit dem Antoniuskreuz aus. Die Entwickelung ist fortgeschritten, aber das malerische Princip bleibt von van Eyck bis Holbein das gleiche.

Zu diesen drei Gemälden kommt noch jene Zeichnung von Holbein, die ich in Nr. 21 der vorjährigen Kunstchronik ausführlich geschildert. Dieses in Deckfarben, so wie

kein anderes Holbein'sches Blatt, selbst kaum der junge Godsalve der Windsorsammlung, durchgeführte Blatt, wird jetzt den Lesern in Holzschnitt mitgetheilt. Der derbe, kräftige Engländer mit dem sonnenverbrannten Gesicht ist in aller Nüchternheit, die ihm zukommt, aber in feinster Lebendigkeit dargestellt. Die Aehnlichkeit mit dem Charles Wingfield unter den Windsorzeichnungen, die ich früher aus der Erinnerung zu erkennen glaubte, hat sich bei der Vergleichung nicht bestätigt.

Unter sonstigen deutschen und altniederländischen Handzeichnungen ist ein betender Mann aus der van Eyck'schen Schule und ein jugendliches Brustbild von Memling, beide in Silberstift, hervorzuheben. Von Lucas van Leyden sind zwei vortreffliche Federzeichnungen, beide mit seinem Monogramme, da, Christus als Knabe im Tempel und drei Landsknechte.

Von Dürer sehen wir drei sehr schöne Federzeichnungen: einen Dudelsackpfeifer von 1514 (Koll. Leembruggen); den Zeichner der Laute (Koll. Thibaudeau), zum Holzschnitt in dem Werk über Meßkunst (Bartsch 147), endlich die heilige Familie unter einem Baum, aus der wir ein Stück in Holzschnitt mittheilen; bezeichnet 1516, auch aus der Sammlung Thibaudeau. Ob die Jahrzahl echt ist, kann bezweifelt werden, das mit weißen Lichtern erhöhte Blatt hat etwas gelitten, ist aber köstlich. Das Kind auf Maria's Schooß ist allerliebst bewegt und höchst anmuthig sind auch die beiden Engelknaben, die Blumen und Früchte reichen.

Eine Madonna am Fenster, dem Kinde die Brust reichend, ist eine allerliebste Federzeichnung von Barthel Beham und stimmt mit seinem herrlichen Kupferstich Bartsch Nr. 8 überein, nur daß der architektonische Hintergrund fehlt.

Der Entwurf zu einer Façadenmalerei von 1537, Hercules mit den Harpyen kämpfend, trägt die moderne Bezeichnung H. B. und kann nicht von dem ältern Hans Burckmair, dem sie zugeschrieben wird, herrühren, da er 1531 schon gestorben war, ist aber wohl eine treffliche Augsburger Arbeit.

Der sitzende Landsknecht von Holbein, ein kleines Fragment in getuschter Federzeichnung, ist mit Unrecht von Zahn (Jahrbücher V, S. 206) für zweifelhaft erklärt worden.

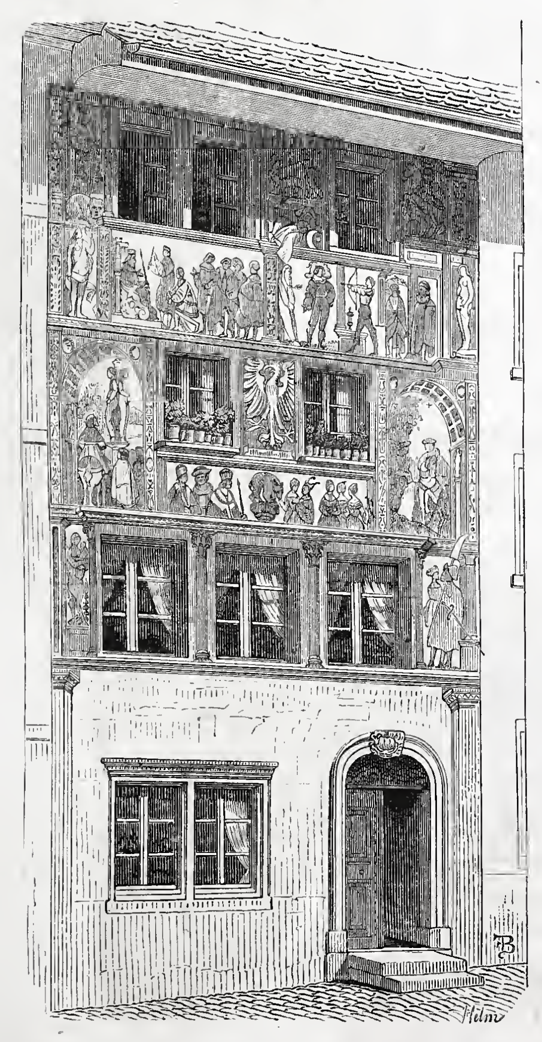
Endlich sei noch einer sehr schönen Federzeichnung von Lucas Cranach (Koll. Andreossy) gedacht. Der Künstlername auf dem Blatt ist nicht alt, wohl aber die Jahrzahl 1514 darüber. Es ist ein modisch gekleidetes Liebespaar, das unter hohen Bäumen sitzt, mit Aussicht auf eine Burg, ein Blatt ersten Ranges, mit vortrefflicher Landschaft, für den Meister höchst charakteristisch.



Die deutsche Renaissance.

Mit Bezugnahme auf Lübke's Geschichte derselben.

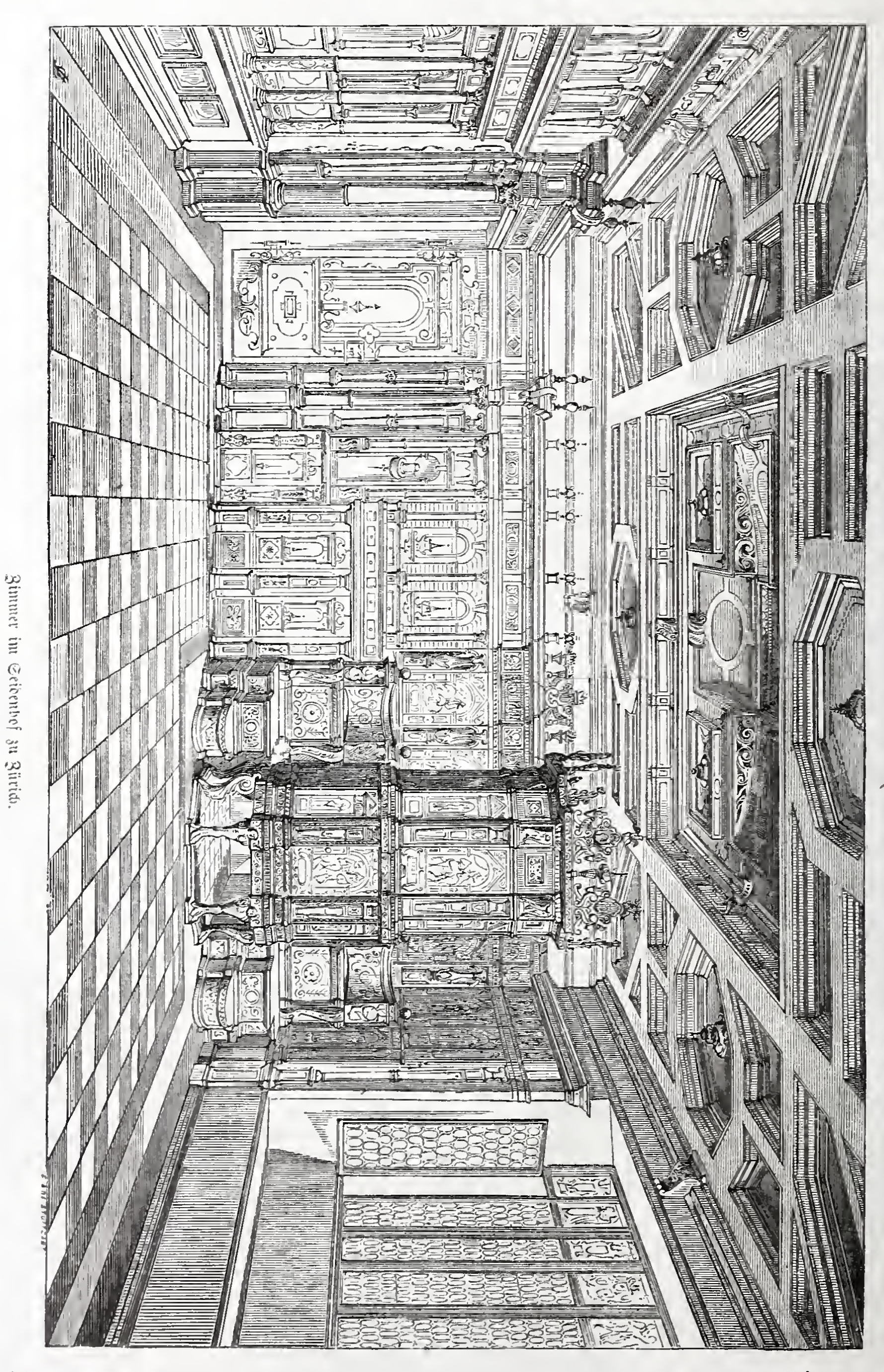
Von C. Schnaase.



Haus zum weißen Adler in Stein,

Als Burckhardt und Lübke im Jahre 1867 die Fortsetzung von Kugler's Geschichte der Baukunst zusagten und begannen, glaubten sie, wie ihre damalige Bekanntmachung ergiebt, dieser Aufgabe durch eine Arbeit von mäßigem Umfange, wie es scheint, sogar von einem einzigen Bande, genügen zu können. Das fortzusetzende Werk selbst rechtfertigte diese Voraussetzung. Da Kugler die ganze Geschichte der Architektur von ihrem ersten Beginnen bis zum Erlöschen der Gothik in drei Bände zusammengefaßt hatte, schien es wahrscheinlich, daß die Geschichte der neueren, d. h. durch das Studium der Antike erneuerten Baukunst in einem Bande gegeben werden könnte. Statt dessen haben wir jetzt zwar dem Namen nach nur zwei Bände, den vierten und den fünften des Gesammtwerkes, der Sache nach aber eigentlich vier erhalten. Denn der vierte Band umfaßt außer Burckhardt's Renaissance in Italien noch Lübke's Renaissance in Frankreich, also zwei Werke, die schon durch Inhalt und Form getrennt sind und jedes einen mäßigen Band füllen (332 resp. 336 Seiten), der fünfte aber, obgleich er nur Lübke's Geschichte der deutschen Renaissance enthält, hat einen Umfang von 990 Seiten, welcher eine Theilung in zwei Hälften unerläßlich machte. Diese unerwartete Ausdehnung ist aber nicht die Folge eines Luxus oder bequemer Nachlässigkeit, sondern der unerwarteten

Fülle des Stoffes, welchen die Verfasser auf dem noch wenig betretenen Boden, dessen Erforschung sie übernommen hatten, vorfanden. Der Umfang dieser Bände entspricht völlig ihrem wissenschaftlichen Werthe. Ueber die Verdienste der beiden ersten Werke,



Zimmer im Seidenhof zu Zürich.

welche diese Fortsetzung bilden, habe ich mich schon früher in diesen Blättern ausgesprochen (Band II, S. 156, Band IV, S. 295); Lübke's neueste Arbeit, die jetzt vollendete Geschichte der deutschen Renaissance, ist eine vielleicht noch bedeutendere Bereicherung unsrer Wissenschaft.

Zur Wahrnehmung architektonischer Schönheit gehört bekanntlich mehr, als die physische Sehkraft; man versteht sie nur, wenn man die Gefühle kennt, und nachempfinden kann, die ihre Formen erzeugten. Das ganze Mittelalter ging stumpf und unberührt an den Schöpfungen antiker Kunst vorbei, die Zeit der Renaissance war den Werken des Mittelalters gegenüber so blind, daß sie da, wo die strengste systematische Regelmäßigkeit herrscht, nur eine barbarische Unordnung zu sehen glaubte. Sehr ähnlich erging es den ersten Begründern der Kunstgeschichte in Beziehung auf die Werke der Renaissance. Sie waren allerdings schon vielseitig genug, um die verschiedenartigen, fast entgegengesetzten Schönheiten der Antike und des gothischen Stils zu würdigen, aber sie verhielten sich den Schöpfungen der Renaissance gegenüber ziemlich gleichgültig. Man betrachtete diese kaum als selbständige Erzeugnisse ihrer Zeit, sondern als mehr oder weniger verfehlte Nachahmungen der Antike, nicht als historische Erscheinungen, sondern als Gegenstände der Kritik. Man gläubte sich nicht lange bei ihnen aufhalten zu müssen. Die betreffenden Abschnitte in Kugler's Handbuch der Kunstgeschichte lassen diese Auffassung deutlich erkennen. Besonders galt dies von der Renaissance in Deutschland. Die italienische Renaissance konnte man nicht völlig ignoriren, sie enthielt einzelne Schöpfungen von unwiderstehlicher Schönheit und zahlreiche Bauten, welche schon den Zeitgenossen ungewöhnlich imponirt und dem Auslande als Vorbilder gedient hatten. Auch die französische Renaissance konnte nicht ganz vergessen werden; sie war vorzugsweise durch königliche Prachtbauten und darunter durch einige Werke von klassischer Eleganz vertreten, auf welche die Einheimischen mit Stolz, die Fremden mit Bewunderung hinblickten. Der Nimbus, welcher die französische Nation im 17. und 18. Jahrhundert umgab, kam auch ihren Renaissancebauten zu statten. Deutschland war vielleicht fruchtbarer an Werken dieses Stils als Frankreich, aber keines darunter war so glänzend und stand auf so hervorragender Stelle, daß es die Augen des ganzen Volkes auf sich gezogen hätte. Deutschland war durch seine Schicksale schon im 15. Jahrhundert in den Zustand äußerster Zersplitterung gerathen, es besaß keinen politischen Mittelpunkt, dem die Fülle und der Glanz königlicher Gewalt zu statten kam, sondern zerfiel in eine unzählbare Menge von größeren oder kleineren Territorien, welche theils republikanisch verwaltet, theils fürstlicher Herrschaft unterworfen waren, überall aber sich von einander sonderten und die Blicke auf enge Kreise beschränkten. Dazu kam dann, daß die Renaissance der Architektur, d. h. die Anwendung antiker Bauformen in Deutschland erst spät und zu einer Zeit begann, wo die italienische Renaissance bereits mehrere Wandlungen durchgemacht hatte und so mannigfache Vorbilder darbot, die nun in Deutschland gleichzeitig nach Maßgabe zufälliger Einflüsse und Verbindungen und ohne eigene historische Entwickelung Nachahmung fanden. Es entstand daher eine große Zahl städtischer Bauten, in denen sich ihre Bestimmung ziemlich charakteristisch aussprach und denen die Wärme des Lokalpatriotismus einen gewissen Reiz verlieh, die aber in keiner Beziehung ein einheitliches Bild gaben und daher nicht dazu einluden, sie von einem allgemeinen Standpunkte aus zu betrachten. Auch war die Blüthezeit der deutschen Renaissance von kurzer Dauer; sie zählte kaum ein Jahrhundert, als der dreißigjährige Krieg begann, der alle friedliche Thätigkeit in Deutschland unterbrach und unser Vaterland in einem Zustande der Entkräftung und Muthlosigkeit hinterließ, von dem es sich nur langsam erholte. Dann aber hatte sich der Geist des deutschen Volkes andern mehr abstracten Bestrebungen zugewendet, welche ihm nicht gestatteten,

die Blicke wieder auf diese Schöpfungen einer nun schon ziemlich entfernt liegenden Vorzeit zu richten. So geschah es denn, daß selbst noch in der neuesten Zeit, während wir uns nicht blos mit der klassischen Kunst, sondern selbst mit den Denkmälern der fernsten Vorzeit eingehend beschäftigten und die romanischen und gothischen Bauwerke Deutschlands genau katalogisirten, diese zahlreichen Monumente einer sehr viel näheren Epoche so gut wie ganz unbeachtet blieben. Einzelne derselben erlangten wohl im näheren oder entfernteren Umkreise ein gewisses Ansehn, waren bei den Einheimischen beliebt, und in den Reisehandbüchern erwähnt, aber doch nur als malerische oder charakteristische Erscheinungen, nicht in ihrem kunsthistorischen Zusammenhange. Dieser war so wenig bekannt, daß man, wie Lübke im Vorworte zu seiner gegenwärtigen Geschichte sagt, bei Erwähnung der deutschen Renaissance sich meistens damit begnügte, vom Schlosse zu Heidelberg als von einem bemerkenswerthen Bauwerke zu reden und das Uebrige als eine wenig bedeutende verworrene Masse bei Seite zu schieben. Diese Vernachlässigung beruhte keinesweges auf einem Mangel an Sympathie für diese Epoche; die kulturhistorischen und literargeschichtlichen Schilderungen des Zeitalters der Reformation, die Studien über Werke und Leben der damaligen Maler fanden zahlreiche, eifrige Leser. Ebensowenig war sie in dem geringen künstlerischen Werthe jener Monumente begründet; man kannte sie zu wenig, um sie im Ganzen zu würdigen. Es war vielmehr gerade die Fülle von Einzelheiten, welche diesen monumentalen Reichthum als eine verworrene Masse erscheinen ließ. Das Bedürfniß einer genauen Kenntniß machte sich fühlbar, aber man wußte nicht zu derselben zu gelangen. Es schien dazu umfassender Vorarbeiten zu bedürfen, welche, wie Lübke ebenfalls mit Recht sagt, kaum die Aufgabe eines Einzelnen sein konnten, sondern die Kräfte eines zahlreichen Vereines von Künstlern und Forschern erforderten. Die ersten Anfänge eines dahin zielenden Werkes sind bekanntlich seit einigen Jahren auf Betreiben der thätigen Verlagshandlung von E. A. Seemann erschienen. Allein ehe ein solches Sammelwerk eine annähernde Vollständigkeit erreicht, vergeht nothwendig eine lange Zeit und mit ihr die Möglichkeit, das Ganze geistig zusammen zu halten. Es kam daher dennoch darauf an, daß ein Einzelner planmäßig voranging und so jenen Bestrebungen einen festen Boden verleihe. Und dies erzeugte dann bei Lübke das Gefühl, daß es seine Pflicht sei, diese Last zu übernehmen. Wir können ihm dafür nur den wärmsten Dank zollen, er hat diese Aufgabe mit den größten Anstrengungen, aber auch mit großem Erfolge durchgeführt. Mehrere Jahre beständigen Reisens in allen Theilen Deutschlands, obgleich er dabei auch mit körperlichen Leiden vielfach zu kämpfen hatte, haben ihm eine Fülle von Anschauungen verschafft, wie sie vielleicht noch Niemand vor ihm besessen hat. Daneben galt es dann, die Studien der Lokalforscher zu benutzen und sich die Vorbilder zu Illustrationen zu schaffen, welche den Leser in den Stand setzen, den Beschreibungen des Verfassers folgen zu können. Als Drittes kam dann die Ausarbeitung des Buches selbst hinzu, welche lieferungsweise fortschritt und bei dem sich Lübke's organisatorisches Talent wieder in glänzender Weise bewährte.

Dies Alles vereint ist es, was diesem neuesten Werke Lübke's einen ungewöhnlichen Werth verleihet. Es ist nicht blos ein Buch, eine wissenschaftliche Arbeit, sondern eine That, eine Leistung hohen, zuversichtlichen Muthes, seltener Energie und unermüdlicher Arbeitskraft. Es kam darauf an, den Schatz von Monumenten einer naheliegenden, unsre Gegenwart und Zukunft mit der früheren Vergangenheit vermittelnden Vorzeit zu

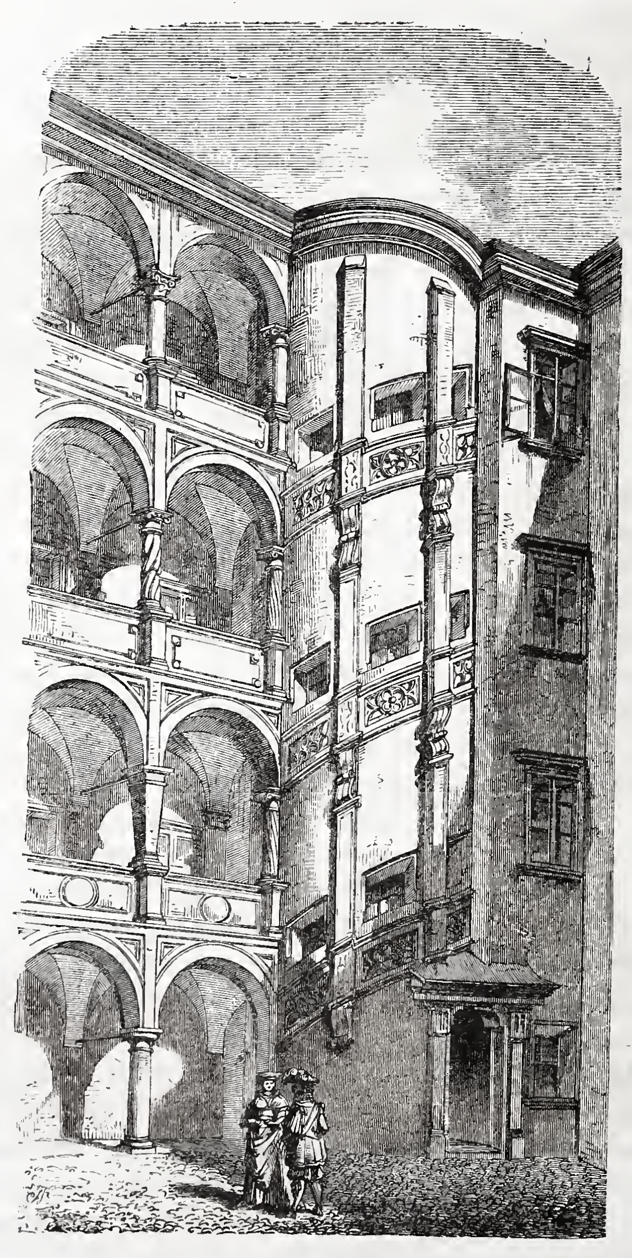
heben, uns mit ihnen, mochte ihr künstlerischer Werth so groß oder gering sein wie er wollte, näher bekannt zu machen, Licht in das Chaos zu bringen. Und dies ist dann dem Verfasser in bewundernswerther Weise gelungen.

Das Buch zerfällt in zwei Abschnitte, in einen allgemeinen Theil, einleitenden und kulturhistorischen Inhalts, und in einen rein architektonischen, welcher die Beschreibung sämmtlicher hieher gehöriger deutscher Bauwerke enthält. Dieser zweite beschreibende Theil ist natürlich sehr viel umfassender als der erste; während dieser nur aus fünf Kapiteln besteht, zählt er deren zwölf, in welchen, da eine innere Entwickelung des Stils nicht stattfand, die ganze Masse dieser Bauwerke in lokale Gruppen gesondert, und mithin nicht in chronologischer, sondern in geographischer Folge geschildert wird. Die Anordnung der einzelnen Provinzen oder Regionen ist ohne tiefere innere Bedeutung, geht aber im Ganzen vom Süden aus, was sich schon dadurch rechtfertigt, daß der Stil in einer näheren Beziehung zu Italien stand.

Dieser beschreibende Theil ist nicht blos der umfassendere, sondern auch der wichtigere, der eigentliche Kern des Werks. Gerade hier zeigt sich Lübke's Gabe schneller Auffassung und lebendiger Schilderung in glänzender Weise. Es ist ein wahrer Genuß, unter seiner Leitung Deutschland zu durchwandern und sich die reiche Mannigfaltigkeit zu vergegenwärtigen, welche sich dem Beschauer darbietet. Ich muß mir versagen, auf Einzelnheiten einzugehen, so lockend es wäre, die Charakteristik so mancher wohlbekannten deutschen Lokalität, die anziehenden Bilder städtischer Kraft oder fürstlichen Strebens, die uns in Lübke's Schilderungen mit bewundernswerther Frische entgegentreten, zu wiederholen. Noch weniger kann es mir einfallen, Berichtigungen nachzutragen; es wird freilich bei der kolossalen Menge von Gebäuden, die hier zusammengefaßt werden sollten, und bei der raschen Durchführung des Werkes an einzelnen Irrthümern und Auslassungen nicht fehlen. Schon jetzt, noch vor dem Schlusse des Buches sind dem Verfasser mehrere Ergänzungen zugegangen, welche er in einem Nachtrage mittheilt, und ohne Zweifel werden es die Lokalforscher an ferneren Zusätzen nicht fehlen lassen. Aber im Ganzen ist schon jetzt das Bild ein sehr vollständiges, und jedenfalls gereichen jene geringen Mängel dem Buche in keiner Weise zum Vorwurfe. Es macht keinen Anspruch darauf, die Resultate völlig vollendeter und abgeschlossener Studien zu registriren, wird dafür aber vielleicht den höheren Ruhm erlangen, die Grundlage und den Ausgangspunkt für einen neuen Zweig der kunstgeschichtlichen Literatur, für die Geschichte und das Verständniß der deutschen Renaissance, zu bilden.

Neben der kolossalen Arbeit, welche das Studium der Monumente dem Verfasser verursachte, hat er dann noch die Zeit gefunden, den Ursachen, welche auf den Geschmack des deutschen Publikums und auf die Gestaltung der deutschen Renaissance einwirkten, und den Lebensverhältnissen der Künstler eifrig nachzuforschen. Einzelnes dieser Art findet sich in der zweiten, der Beschreibung der Monumente gewidmeten Abtheilung; so namentlich (S. 336—347) die Lebensbeschreibung des herzogl. Württembergischen Baumeisters Heinrich Schickhardt (1558—1634), dessen ausführliche und inhaltreiche Aufzeichnungen der Verfasser das Glück hatte in der auf der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart bewahrten Handschrift studiren zu können, und ferner (S. 412—422) die des Augsburgischen Stadtbaumeisters Elias Holl (1573—1646). Die Mehrzahl der Thatsachen aber, denen er einen solchen Einfluß zuschreiben zu dürfen glaubt, hat er in den fünf Kapiteln des allgemeinen Theils zusammengedrängt, welche daher ebenso wie die zweite Abtheilung des

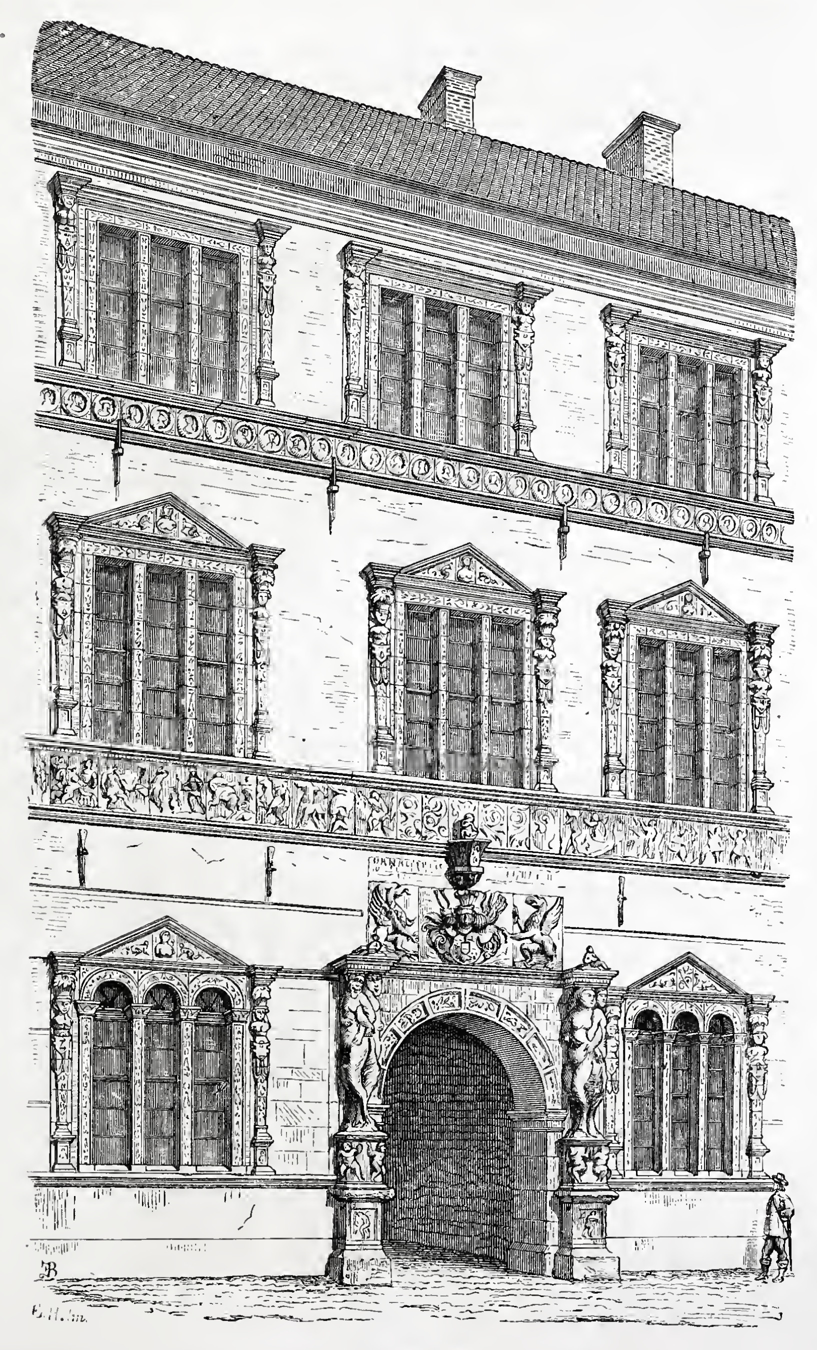
Werkes eine reiche Fülle faktischer Einzelheiten von großem Interesse darbieten. Das erste dieser Kapitel gibt unter der Ueberschrift: „Die Renaissance des deutschen Geistes" eine Schilderung der Zustände und Sitten Deutschlands im Anfange des 16. Jahrhunderts. Der lebensfrohe, muthige und fast übermüthige Geist, den Ulrich



Hof eines Hauses am Graben in Wien.

von Hutten und die Humanisten repräsentiren, der aber durch den Ernst der reformatorischen Gesinnung gemildert und vor der Frivolität der italienischen Humanisten bewahrt wird, der allgemeine Eifer für Studien und für die Erforschung der Wahrheit, der zum Theil, wie bei den fahrenden Schülern, barocke Erscheinungen hervorruft, dennoch aber im Ganzen sich tief und ernst zeigt, die wachsende, umsichtige Handelsthätigkeit der

Städte und der feinere Luxus, der sich bei den reichen Handelsherrn entwickelt und auch der Kunst zu statten kommt, andererseits dann die Zerrissenheit Deutschlands, die dadurch entstehende Unsicherheit und Gewaltsamkeit, die Rohheit des Adels und der Höfe, die



Fürstenhof zu Wismar.

Derbheit und selbst Lockerheit der Sitte und die Neigung zu sinnlicher Genußsucht und Völlerei kommen dabei in Betracht und werden durch lebendige, den Quellen entnommene Schilderungen anschaulich gemacht. Während in Italien alle Stände an der Kunst eifrigen

Antheil nehmen, findet sie in Deutschland nicht nur bei dem Adel, sondern auch bei den Gelehrten nur geringen Anklang und bleibt hauptsächlich den Städten und besonders den Künstlern, trotz ihrer noch immer handwerklichen Stellung, überlassen. Im 16. Jahrhundert treten dann einige vortheilhafte Aenderungen ein; die humanistische Wissenschaft und die Reformation fangen an, einen günstigen Einfluß zu üben, die Sitten werden milder, der Luxus macht feinere Ansprüche. Die Höfe, welche durch die Erstarkung der landesherrlichen Gewalt an Bedeutung gewinnen, gehen mit ihrem Beispiele voran; man liebt glänzende Feste mit dem Reize und den Ansprüchen gelehrter Anspielungen auszustatten. Der Sinn für häusliches Behagen, der im Mittelalter bei dem Vorwalten allgemeiner Interessen unentwickelt geblieben war, wächst und liebt es, die Wohnräume mit kunstreich ausgeführten Möbeln zu schmücken; der Trieb, sich zu unterrichten und die deutschen Zustände mit denen des Auslands zu vergleichen, erzeugt unter den höheren Ständen eine Reiselust, welche das Wohlgefallen an Pracht und schönen Formen nährt. Die Tagebücher und sonstigen Aufzeichnungen über diese Reisen, welche in ziemlich großer Anzahl erhalten und hauptsächlich durch die Sorgfalt des literarischen Vereins zu Stuttgart publicirt sind, geben bekanntlich ein reiches sittengeschichtliches Material, das der Verfasser eifrig benutzt hat. Besonders übte Italien, wohin nicht blos die vornehmen Stände, sondern auch Kaufleute, Studirende und vor Allem auch die Künstler zahlreich wallfahrteten, einen wachsenden Einfluß aus, welcher dann endlich dahin führte, nach dem Vorbilde der Italiener auch an den Bauwerken, statt der gothischen, antike Formen anzuwenden.

Es geschah dies jedoch sehr allmählich und auf Umwegen. Es ist wahr, daß der gothische Stil sich überlebt hatte; er erweckte nicht mehr Begeisterung, erzeugte keine neuen Gestaltungen, seine Formen wurden inkonsequent und schwankend ausgeführt Aber man war an ihn gewöhnt und fühlte kein Bedürfniß einer Neuerung. Die Bauwerke selbst blieben daher noch eine Zeitlang gothisch, während Maler und Bildhauer auf Gemälden und Denkmälern schon die italienische Architektur anwendeten und Handwerker aller Art den Geräthen des Luxus durch antike Formen einen neuen Reiz zu geben suchten. Dies waren die Anfänge der Renaissance in Deutschland, welche der Verfasser in den beiden folgenden Kapiteln durch genaue Betrachtung zahlreicher Beispiele in chronologischer Folge anschaulich erläutert. Diese Künstler und Handwerker bedienten sich der antiken Formen nur zu höherer Zierde, sie beabsichtigten keineswegs ein Verdrängen der Gothik, sondern suchten nur ihren Formenschatz zu bereichern. Neben ihnen wirkte dann aber eine andere Klasse von Leuten, die Theoretiker, denen der Verfasser ein weiteres interessantes Kapitel widmet. Das Bestreben nach tieferem Verständniß der Dinge war im Zeitalter der Renaissance allgemein; auch die künstlerische Form wollte man in ihren Gesetzen begreifen und auf feste geometrische Regeln zurückbringen. Schon in Italien hatte sich diese Neigung gezeigt, und noch stärker war sie in Deutschland, wo sie in der Spätzeit des gothischen Stils zu jenen geometrischen Künsteleien führte, die zum Verfall dieses Stils wesentlich beitrugen. Bei der Bekanntschaft mit einer neuen Formenwelt war dann der Wunsch, sie in ihrer Gesetzlichkeit zu erkennen, noch natürlicher. Es fragte sich, wer dabei die Stelle des Lehrers übernahm. In Italien waren dies Gelehrte wie Leon Baptista Alberti gewesen; in Deutschland waren diese mit theologischen und philologischen Fragen vollauf beschäftigt und kümmerten sich nicht um die Kunst. Am natürlichsten wäre es gewesen, wenn praktische Bauleute die Arbeit übernommen

hätten, aber diese, Steinmetzen oder Maurer, waren meistens Anhänger des gothischen Stils, in dem sie erzogen waren, oder standen zu sehr auf der Stufe des gemeinen Handwerkers, um den künstlerischen Drang des Verständnisses neuer Formen zu empfinden. Erst gegen das Ende des 16. Jahrhunderts finden wir einzelne feiner gebildete Baumeister, aber auch diese traten nicht schriftstellerisch auf. Die, welche dies übernahmen und die Kenntniß der Antike verbreiteten, waren entweder Dilettanten, wie der Arzt Rivius und der fürstl. Simmern'sche Sekretär Rodler, oder Künstler anderer Zweige, Maler, Bildhauer und besonders auch Schreiner, deren Gewerbe durch die Verbindung mit der Bildhauerei in Holz und später durch die Vorliebe für kostbare Schränke zu großem Ansehn gelangt war. Jenen, den Dilettanten, fehlte dazu das volle Verständniß der Kunst, diesen die wissenschaftliche Bildung, beiden endlich das architektonische Gefühl. Die Antike war ihnen nicht ein Mittel zu großartiger Einfachheit und Regelmäßigkeit, sondern nur zu größerer Mannigfaltigkeit des Dekorativen, sie nahmen keinen Anstand, gothische und italienische Verzierungen zu verbinden. Es ist charakteristisch, daß ein gewisser Krammer, Tischler aber auch „Ihrer röm. kays. Maj. Leibtrabanten — Guardi — Pfeiffer", die Sammlung architektonischer Verzierungen, welche er im Jahre 1611 zu Köln herausgab, geradezu als „Schweiffbüchlein" bezeichnet und darin „mancherley Schweiff, Laubwerk, Rollwerk, Perspectiv und sonderliche Gezierden zu vieler Handarbeit" darzubieten verheißt. Er hält also seine Schnörkel für anwendbar auf Gewerbe aller Art und hat keine Ahnung davon, daß die Ornamentation in einem engern Zusammenhange mit dem Material und mit dem Konstruktiven des Kunstwerks, an dem sie angebracht werden soll, stehen muß. Bei alledem aber entlehnten diese Schriftsteller ihre Ansichten und ihre Zeichnungen aus italienischen Werken und trugen dadurch dazu bei, das Auge und den Sinn an italienische Formen zu gewöhnen und die Verehrung für antike Architektur zu steigern. Vitruv wurde nun schon die entscheidende Autorität, und die Künstler, welche mit antiken Formen umgehen zu können glaubten, legten sich gerne, wie es der Bildhauer und Schreiner Rutger Kaeßmann auf dem Titel eines von ihm herausgegebenen Buches thut, den Namen eines vitruvianischen Architekten bei. Mit der Korrektheit der antiken Form nahmen es die Theoretiker keineswegs genau. Der Straßburger Baumeister und Maler Wendel Dietterlein gab im Jahre 1591 ein Werk über die fünf Säulenordnungen heraus, in welchem er rügt, daß die Eigenthümlichkeiten derselben nicht recht observirt, sondern mit übelständlicher Konfusion vermischt würden. Aber das hindert nicht, daß er später bei der nähern Besprechung der einzelnen Ordnungen mit erfinderischer, aber oft barocker Phantasie eine Fülle von daran anzubringenden Ornamenten vorschlägt. Indessen auch diese gelten der damaligen Zeit als ein Ausfluß der antiken Kunst. Diese Hinweisung auf die Antike hatte aber in den Ohren der Gelehrten einen guten Klang und wirkte auch auf die Masse imponirend, und so kam es, daß man die antiken Formen, an die man auf Bildern und in den Geräthen des Luxus längst gewöhnt war, überall sehen wollte und endlich etwa um 1520 oder 1530 anfing, ganze Gebäude damit auszustatten.

Eine stetig fortschreitende Entwickelung konnte dieser Stil nicht haben, da ihm kein festes Princip zu Grunde lag, aber natürlich blieb auch er nicht unverändert, und der Verfasser glaubt drei verschiedene Epochen wahrzunehmen. Die erste derselben, etwa von 1520—1550, vergleicht er der italienischen Frührenaissance, deren Formen und zwar vorzüglich nach oberitalienischen Vorbildern man sich in naiver Weise aneignete, freilich

meistens nicht ohne eine merkliche Einbuße an Feinheit der Zeichnung und Anmuth der Bewegung. Die zweite zeigt eine genauere Kenntniß der antiken Formen, ähnlich der italienischen Hochrenaissance, bleibt aber, da sich keine tonangebenden, führenden Meister hervorthun, schwankend und ohne konsequente Ausbildung. In der dritten endlich, die etwa um 1600 beginnt, steigert sich dann das dekorative Element, das von Anfang an vorherrschend war, bis zur Ueberladung; die Ornamentik wird oft schwerfällig und willkürlich und neigt sich allmählich dem Barocken zu. Zum Beschlusse des einleitenden Theils gibt dann der Verfasser ein Gesammtbild der deutschen Renaissance, in welchem er die einzelnen Glieder und Theile der Gebäude durchgeht und die Behandlung, welche ihnen in der deutschen Renaissance zu Theil wird, eingehend schildert. Es ist dies ein sehr interessanter und lehrreicher Ueberblick, sehr wohl geeignet, uns in das Verständniß der demnächst beschriebenen Bauwerke einzuführen und zugleich das Wesen der deutschen Renaissance sowohl in ihrer künstlerischen als in ihrer kulturhistorischen Bedeutung aufzuklären.

Beides, das Künstlerische und das Kulturgeschichtliche steht gerade hier im allerengsten Zusammenhange. Wollte man die Bauwerke der deutschen Renaissance von einem rein künstlerischen Standpunkte betrachten, so würden sie ein geringes Interesse erwecken. Um Vorbilder für andere Völker und Zeiten, um Muster architektonischen Schaffens zu sein, fehlt ihnen die innere Einheit und Konsequenz. Wenn man aber die kulturgeschichtlichen Bedingungen, unter denen sie entstanden, die Aufgabe in's Auge faßt, welche die Verhältnisse und der Geist des deutschen Volkes dabei unbewußt aber mit Bestimmtheit stellte wird man auch die künstlerischen Vorzüge dieser Werke erkennen.

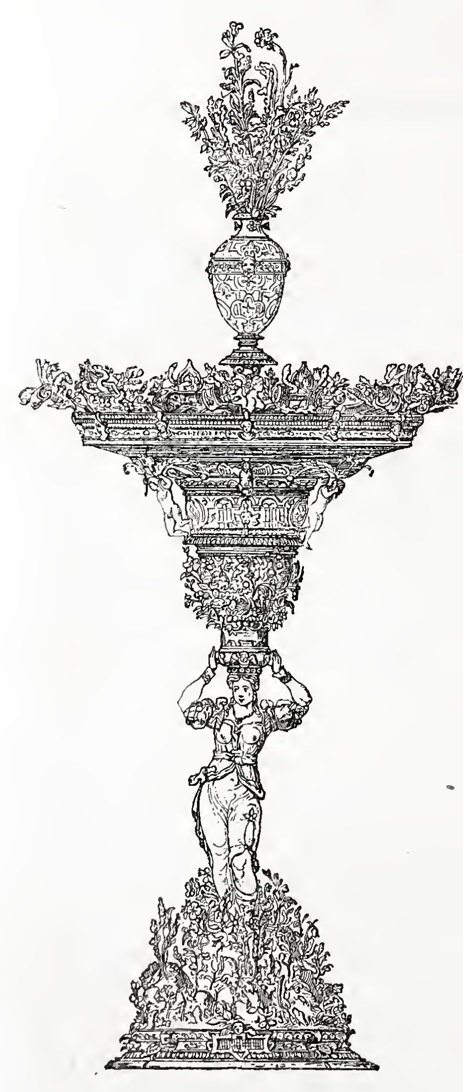
Vor allem ist es wichtig, sich das Verhältniß der Renaissance zum Mittelalter richtig vorzustellen. Man denkt sich gewöhnlich den Gegensatz sehr viel schroffer, als er wirklich ist. Ein vollkommenes Losreißen vom Mittelalter erstrebte man eigentlich in keinem Lande, selbst nicht in Italien, wenigstens nicht in der Tiefe der Gemüther, wenn auch die Worte einzelner Vorkämpfer manchmal gewaltsam und revolutionär klingen. Noch weit weniger war dies der Fall in den andern Ländern, und vor allem in Deutschland. Hier bildete sich zwar eine Opposition gegen das Papstthum und die römische Kirche, aber keineswegs gegen die Institutionen des Mittelalters. Der Gedanke, welcher diesen zum Grunde lag und in ihnen mit rückhaltloser Energie ausgesprochen war, der Gedanke einer christlichen Weltordnung hatte seine Kraft noch keineswegs verloren. Die Reformation selbst war nur ein Versuch, die Realisation dieses Gedankens, die auf dem bisherigen Wege nicht gelungen war, in anderer Weise herzustellen.

Die Kunstgeschichte ist der Kulturgeschichte gegenüber nicht blos empfangend, sondern auch gebend. Sie bedarf zum Verständniß der künstlerischen Motive der Kenntniß des Volksgeistes, wie er sich in den Gesetzen und Sitten und in der Literatur äußert, sie ist aber auch ihrerseits kulturgeschichtliche Quelle und führt zu näherer Kenntniß des Volksgeistes, indem sie die Empfindungen kennen lehrt, welche nur in der Kunst Ausdruck finden, und durch ihre objektive Haltung die Schlüsse berichtigt, zu welchen subjektiv gesteigerte Aeußerungen verleiten könnten. Wenn man gerade die Worte gewisser Humanisten vor Augen hat, mag es so scheinen, als ob „das Sehnen nach Befreiung von mittelalterlichem Geistesdrucke“ sich stürmisch geregt und eine durchgängige Opposition gegen alles Mittelalterliche erzeugt habe. Wenn man aber näher auf die Wirklichkeit eingeht, findet man gerade das Gegentheil einer solchen Feindschaft, eine tiefe hartnäckige

Anhänglichkeit. Der Verfasser sagt (S. 153) mit vollem Rechte „das Mittelalter war zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch keineswegs abgethan; es lebte mit seinen Einrichtungen und seinen Formen im Herzen der nordischen Völker, wo es festgewurzelt war, noch eine Weile fort." Die Bauwerke selbst geben den Beweis dieses Satzes. Nicht blos die Kirchen, sondern auch die profanen Bauten behielten im Wesentlichen die Verhältnisse, welche sich im Mittelalter ausgebildet hatten. Das italienische Raumgefühl, die Vorliebe für das Breite und Geräumige ging nicht nach Deutschland über. Man behielt die bescheidenen Dimensionen bei, welche das Mittelalter den Wohnräumen gegeben hatte; man liebte die behagliche Enge und am Aeußern die vollständige Ausfüllung der Flächen durch gehäufte Ornamentation. Die Verhältnisse der Stockwerke, die Anordnung der Fenster blieben daher dieselben. Die hoch und schmal aufragende, mit ihren Giebel der Straße zugewendete Façade des mittelalterlichen Bürgerhauses bleibt noch immer die Regel, selbst auf größere Schloßbauten wird sie nach Möglichkeit übertragen, so daß wenigstens die Ecken und die Mitte mit hohen Giebeln ausgestattet werden. Die Vertikaltendenz des Mittelalters ist also noch immer vorherrschend, und auch sonst finden sich im Einzelnen, z. B. in der Ueberwölbung, gothische Reminiscenzen. Man kann fast sagen, daß der ganze Körper des Baues geblieben sei und nur ein neues dekoratives Kleid angezogen habe, statt des gothischen das italienisch-antikische. Und auch im Dekorativen selbst entfernt sich die deutsche Renaissance von der italienischen. Während diese, der Antike folgend, das Ornament mit freier Phantasie aus vegetabilischen und figürlichen Elementen bildet, den Gedanken des organischen Wachsens unter Entwickelung menschlicher und thierischer Formen aus der pflanzenartigen Grundlage beibehält, gab ihr die deutsche Kunst mehr die Gestalt eines unorganischen, durch menschlichen Willen entstandenen und geordneten Stoffes. Es besteht überwiegend aus Bändern, welche, der Fläche aufgelegt und auf ihr plastisch hervortretend, nach einer beliebigen Regel aufgerollt und zusammengefaßt, wiederkehrende rhythmische, die Fläche ausfüllende, oder selbst den cylindrischen Stamm der Säule umgebende Figuren darstellen. Es sind noch immer geometrische Formspiele, ähnlich denen, die in der späteren Gothik vorherrschten. Charakteristisch ist es, daß diese Bandverschlingungen oft eine unverkennbare Nachahmung von Metallbeschlägen darstellen, wie sie das damals zu hoher Blüthe entwickelte Schlossergewerbe so meisterlich auszuführen vermochte und an Thüren und Schränken anzubringen liebte. Sogar die Nieten und Nägel, welche die einzelnen Streifen dieser Metallbeschläge festhalten und verbinden und mit ihren facettirten Köpfen dem Werke zur Zierde gereichen, sind dabei sorgfältig nachgeahmt. Diese Nachahmung hatte ohne Zweifel nur den Zweck, die Bandornamente interessanter zu machen und reicher zu verzieren. Sie ist aber charakteristisch, weil sie den unmittelbaren Zusammenhang der Baukunst mit dem spätgothischen Handwerk zeigt. Neben diesen mehr geometrischen fehlt es dann freilich nicht an vegetabilischen und figürlichen Ornamenten, an Blattwerk, Fruchtschnüren, Masken, Karyatiden, Löwenköpfen u. s. f., aber diese erscheinen dann meistens vereinzelt und sehr selten nach italienischer Weise zu freieren Arabesken verbunden.

Es ist einleuchtend, daß diese gothischen Reminiscenzen der Anwendung der antiken Bauglieder ungünstig waren und den Bauwerken leicht etwas Unharmonisches, Zwiespältiges und Ueberladenes geben mußten. Auf der andern Seite aber war die Aufgabe, diese beiden fremdartigen Elemente zu verschmelzen, eine sehr anregende und gab den Meistern Gelegenheit, ihre Erfindungsgabe zu üben und durch eine oft kecke, oft aber

auch in anmuthiger Weise naive Verbindung verschiedenartiger Formen stets neue Erscheinungen hervorzubringen und die Eigenthümlichkeit der Lokalität und des einzelnen Gebäudes in energischer Weise zu charakterisiren. Hier ist dann die starke Seite dieser Schule; wenn sie an Einheit des Stils, an Harmonie und Eleganz weit hinter der italienischen Renaissance zurücksteht und selbst der französischen nicht gleich kommt, so zeigt sie dagegen eine wahrhaft bewundernswerthe Fruchtbarkeit und Frische der Erfindung und Charakteristik. In dieser Beziehung, in ihrer Originalität und Mannigfaltigkeit, haben diese Bauwerke also auch einen künstlerischen Werth, der im Vergleich mit der Monotonie anderer Epochen nicht unbedeutend ist und sie zu einem würdigen Gegenstand des Studiums macht. Ueberwiegend aber ist dennoch das kulturhistorische Interesse, indem sich in ihnen der Reichthum an individuellen Gestaltungen, der sich in Deutschland damals entwickelt hatte, und die Tüchtigkeit des deutschen Charakters spiegelt. Selbst das, was die künstlerische Schönheit schwächte, jene der Anwendung antiker Form entgegenstehende Anhänglichkeit an die mittelalterliche Ueberlieferung, ist nicht ohne kulturhistorische Bedeutung. Sie zeigt nicht blos die Treue des deutschen Gemüthes, sondern auch das sichere, wenn auch vielleicht nicht zu vollem Bewußtsein gekommene Gefühl, daß die wahre Regeneration der Kunst nicht durch einseitige leidenschaftliche Nachahmung der Antike, sondern nur durch die Vereinigung aller Quellen des abendländischen Lebens, durch die Verbindung des Antiken und des Mittelalterlichen erlangt werden könne. Sie mag als ein Vorbote angesehen werden, zwar nicht dieser Regeneration, die vielleicht nie eintreten wird, wohl aber der hauptsächlich von Deutschen ausgehenden Wiederentdeckung der wahren, der Renaissance noch unbekannten antiken Kunst.



Tafelaufsatz von W. Jamnitzer.

Zum Beschlusse dieser Anzeige des Lübke'schen Werkes, das uns diese Studien eröffnet, muß noch der reichhaltigen und vortrefflich ausgeführten Illustrationen gedacht werden, mit denen das Buch ausgestattet ist. Sie geben eine unerwartet vollständige Anschauung der hierher gehörigen Monumente. Einige Proben, welche wir der Liberalität des Verlegers danken, sind unserm Aufsatze beigefügt.

Wiener Weltausstellung.

Das Kunstgewerbe.

II. Die Länder und ihre Kunstarbeiten.

(Fortsetzung.)



Bilden die nationalen Arbeiten das Hauptinteresse, so würde man doch mindestens Ungarn ein großes Unrecht thun, wollte man bei ihm allein dieser Art Industrie gedenken. Die Kunstindustrie von Pest zeigt ein sehr modernes civilisirtes Gesicht. Schließt sich dieselbe auch den in Wien herrschenden Richtungen an, so giebt es doch auch Fabriken und Werkstätten in Ungarn, die ihr eigenes Gepräge tragen. Dahin gehören die zur Kostümirung nothwendigen Schmuckgegenstände, die mit Steinen und Emails den alten farbigen Schmuck des sechzehnten Jahrhunderts wieder nachahmen, dahin gehört der Opalschmuck der Firma Goldschmidt, dessen Fassung und künstlerische Bildung auf richtigem Wege erscheint. Vor allem aber ist dahin die Porzellanfabrik von Moritz Fischer in Herend zu rechnen, die es auf Wiederbelebung des alten Porzellans abgesehen hat und in der Wiedergabe der verschiedenen Arten, von Meißen, Wien, Sèvres, Berlin, China und Japan von keiner andern Fabrik des Kontinents erreicht wird. Es ist begreiflich, daß dieses Ziel nur mit unendlicher Mühe, Geduld und sinnendem Denken in langer Zeit zu gewinnen war, und um so mehr, wenn man bedenkt, auf welchem Boden die Fabrik, fern von allen künstlerischen Hülfsmitteln, sich befindet. So mag das Resultat, wie es die eminente Ausstellung dieser Fabrik erkennen ließ, mit Recht unsere Bewunderung erregen. In ihrer eigenthümlichen Richtung hat die Fabrik gegenwärtig eine Technik, eine Sicherheit des Verfahrens, eine Accuratesse der Arbeit erreicht, die um so anerkennenswerther sind, weil Material und Feuer gerade bei dem harten Porzellan diesen Eigenschaften hinderlich sind. Die Fabrik hat uns auf jeder Ausstellung mit kleinen Räthseln überrascht, mit doppelwandigen, oben durchbrochenen Gefäßen, mit Deckeln in beweglichem Charnier und ähnlichen Kunststücken; diesmal ist eine gewaltige durchbrochen gearbeitete Vase auf großem vierseitigen Postament, dessen Wände trotz der Wirkung des großen Feuers scharf und grade wie gesägt erscheinen, und mit beweglichen glasirten Ketten umhängt sind, der Triumph ihrer Technik. Ungarn sollte unseres Erachtens mehr aus der Fabrik machen; bei der unvergleichlichen Geschicklichkeit, welche sie erreicht hat,

könnte sie dem Lande als Nationalanstalt die gleichen Dienste leisten und die Stellung einnehmen, wie sie einst ihrer Zeit Meißen und Wien inne hatten.

3. Gruppe: Frankreich, England, Oesterreich, Deutschland.

Die internationale Frage des Geschmacks wird in den vier großen Industrieländern Frankreich, England, Oesterreich und Deutschland ausgekämpft und entschieden werden müssen. Das letzte dieser Länder scheint, seiner Ausstellung nach zu schließen, allerdings fern vom Ziele zu sein, aber die große Bewegung der Kunstindustrie ist nicht eine Sache von heute auf morgen. Frankreich hat einen Vorsprung von zwei Jahrhunderten, der nicht in einem Lustrum eingeholt sein kann. Die Frage, um die es sich hier handelt, ist eine Frage der Lehre, der Arbeit, der Kultur, und Wissenschaft und Kultur arbeiten langsam.

Die Herrschaft Frankreichs im Geschmack datirt seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Es ist merkwürdig, daß sie beginnt mit seiner kriegerischen Gloire, die doch auch erst seit Richelieu oder vielmehr seit Ludwig XIV. gerechnet werden kann und heute mit ihrem Untergange mindestens in Frage gestellt ist. Der französische Geschmack begleitet somit vollständig die Zeiten des Verfalls in der Kunst. Seine Weltbedeutung beginnt mit dem Aufenthalte des großen Manieristen Bernini in Frankreich und der Gründung der französischen Kunstindustrie durch Colbert und durchlebt ununterbrochen in nie angefochtener Herrschaft die Periode der französischen Barockzeit, des Rococo, den Geschmack Louis XVI. und selbst die Revolution und das Empire mit ihrer vermeintlichen Antike, um im neunzehnten Jahrhundert mit dem Rococo von vorn zu beginnen und im zweiten Empire bei der Stilart Louis XVI. stehen zu bleiben. Kein Wunder, daß von Generation zu Generation im gleichen Geiste fortarbeitend die ganze französische Künstlerschaft, soweit sie der Industrie angehört, den Charakter dieser Kunstepoche vollkommen zu dem ihrigen, zu ihrer Natur gemacht hat, daß Willkür, Kaprice, Regellosigkeit, trotz aller eminenten Geschicklichkeit, welche das Resultat zweihundertjähriger Arbeit ist, nach wie vor das innerste Wesen ihres Geschmacks, ihrer Kunstindustrie bilden. Und dieses Wesen ist mit dem Nimbus, der die französische Kunstarbeit, die französische Mode umstrahlt, so sehr die Ueberzeugung der Welt geworden, daß die Willkür, das individuelle Belieben selbst zum philosophischen Princip des Geschmacks, zu seinem eigentlichen Wesen erhoben ist, wodurch Geschmack und Kunst nothwendig in einen unversöhnlichen Gegensatz treten mußten. Hatte das achtzehnte Jahrhundert Geschmack — Kunst hatte es bekanntlich wenig —, so konnte das sechzehnte Jahrhundert, die Zeit der Renaissance, die Zeit einer stilvollen Kunst, keinen gehabt haben, oder nur da, wo es beginnt willkürlich zu werden, wo das Barocke seinen Anfang nimmt. Dann hatte sich auch die französische Kunstindustrie des neunzehnten Jahrhunderts außerhalb der Kunst gestellt.

So sehr wir diesen Gegensatz zwischen Geschmack und Kunst prinzipiell in Abrede stellen müssen, so ist doch das Letztere, die isolirte Stellung der französischen Industrie abseits der Kunst thatsächlich nicht unrichtig. Mit ihren Bizarrerien, ihrer Willkür und Stillosigkeit bildet sie im gewissen Sinne einen Gegensatz. Folgerichtig mußte sich eine Opposition, die sich gegen sie, gegen diese ihre Eigenschaften erhob, auf den Standpunkt der Kunst stellen und mußte den Stil, einen Geschmack, der mit den Principien der Kunst in Uebereinstimmung sich befindet, ihnen gegenüber setzen. Das ist bekanntlich von England aus zuerst geschehen. Anfangs wohl kaum mit voller Klarheit über den principiellen Gegensatz der ästhetischen Frage, aber diese Klarheit mußte alsbald das erste Resultat dieser Bestrebungen sein. Oesterreich und Deutschland haben sich diesen Bestrebungen an-

geschlossen — wie weit, das werden wir noch sehen, — die Bewegung ist heute eine allgemein europäische geworden.

Selbst Frankreich hat sich dem Einfluß dieser Reform im Sinne einer stilvollen Kunst anstatt des willkürlichen Geschmacks nicht entziehen können, so sehr ihm anfänglich dieselbe widerstrebte und widerstreben mußte. Seine diesmalige Ausstellung legte Zeugniß davon ab. Wir sahen mancherlei und zum Theil entschiedene Anfänge auf dem neuen Wege, die sich nicht verkennen ließen, so sehr auch der französische Künstler es versteht, was ihm Neues geboten wird — und es bedarf des Neuen — in seine Eigenart umzuwandeln. Im Großen und Ganzen freilich ist der französische Charakter derselbe geblieben, soviel er sich auch den Strömungen der Zeit bequemt, so sehr er auch selbst sein Gebiet erweitert hat. Von der Verkehrtheit ihres innersten Wesens abgesehen, behauptete aber die französische Kunstindustrie ihre Höhe und ihre Größe; sie ist nur im Einzelnen erreicht, im Einzelnen aber auch entschieden übertroffen worden; ihrer Vielseitigkeit kommt bis jetzt noch keine andere gleich.

Wir haben schon oben gesehen, wie in der französischen Wohnung sich zu dem Salon im Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts das Speisezimmer im Stil der Renaissance gesellt hat. Die Tendenz dazu ist allerdings von älterem Datum, und wir brauchen diesen Stil hier wenigstens nicht mit Nothwendigkeit auf Rechnung der neuen Reform zu setzen. Aber wir haben auch auf dem Gebiete der Dekorationsgewebe einer Anzahl Sammet- und Seidenstoffe, sowie einiger Tapeten zu gedenken gehabt, die, im Stil der Renaissance, selbst des Mittelalters gehalten, entschieden erst durch die neuen Geschmacksbestrebungen in den andern Ländern angeregt worden sind. Und es waren das auf der Ausstellung grade die schönsten Leistungen der französischen Sammetweberei. Ebenso hat die kirchliche Kunst in gestickten und gewebten Gewändern, wie insbesondere die reiche Ausstellung von Henry in Lyon erkennen ließ, eine vollkommene Umwandlung in der Richtung der mittelalterlichen Reform, wie sie von Deutschland ausgegangen ist, vorgenommen. Selbst die goldenen und silbernen Kirchengefäße und Geräthe befanden sich in der glänzenden Exposition von Poussielgue-Rusand zum weitaus überwiegenden Theile auf dem besten Wege dahin.

Minder ausgesprochen zeigt sich dieses bei den französischen Bronzen. Allerdings haben diese eine bedeutungsvolle Neuerung in jenem Sinne aufzuweisen; aber sie liegt mit ihren Formen wenigstens noch an der Grenze jener Zeit, welche der französische Geschmack während seiner Herrschaft durchlaufen hat. Diese Neuerung sind die blanken Messingarbeiten in Lüstres, Lampen, Leuchtern, Uhren und anderem Hausgeräth, wie sie seit wenigen Jahren Mode geworden sind und allerdings weit besser zu dem neuen, ernsteren Stil der Wohnung passen. Die französischen Fabrikanten — unter ihnen scheint Baguès vorzugsweise Specialist in Messing zu sein — nehmen aber nicht die guten Formen der Renaissance zum Muster, sondern diejenigen des siebzehnten Jahrhunderts, woher der Charakter des Barocken niemals vollständig abgestreift erscheint. Weitaus die überwiegende Masse des zahllosen Bronzegeräths, das in so mannigfacher Weise dem Hausgebrauch zu dienen hat, hält sich in den Formen des achtzehnten Jahrhunderts und erscheint daher auch vergoldet, sei es für sich allein, sei es in Verbindung mit Porzellan, mit Marmor oder anderem Material. Die französische Bronzeindustrie ist aber auch schon früher geschickt gewesen in den verschiedenen bräunlichen, schwärzlichen und grünlichen Farbentönen der Bronze, und sie machte auch diesmal vor den ähnlichen Arbeiten der

übrigen Länder diesen Vorzug geltend, freilich auch nicht immer ohne einen bizarren Anstrich, indem es ihr zuweilen mehr um die täuschende Nachahmung der antiken Patina als um die Schönheit zu thun ist.

Man muß aber die Bedeutung der französischen Bronzeindustrie nicht allein in dem Haus- oder Luxusgeräth suchen; sie hat noch ein zweites kaum minder bedeutendes Gebiet, worin sie heute noch so gut wie allein steht, das sind die Figuren. Mit diesen Figuren, welche das ganze Gebiet von lebensgroßen freien Gestalten bis zu kleinen Gruppen, Figürchen und Büsten für Schreibtisch und Etagèren umfassen und oftmals mit höchster Delikatesse, selbst mit Raffinement (wie bei Denière einige Beispiele zu sehen waren) ausgeführt sind, erhebt sich die Bronzefabrikation eigentlich zur hohen Kunst, aber sie ist es doch wieder nicht, weil sie wie ein industrielles Geschäft für Vervielfältigung behandelt wird. Die Ausstellung Barbédienne's, des größten Vertreters dieser Richtung, wird mit seinen Kopien von antiken Figuren, mit seinen Sklaven von Michelangelo, mit den Thüren von Lorenzo Ghiberti unsern Lesern in bewundernder Erinnerung sein.

Noch eine neue Seite boten die französischen Bronzen dar, allerdings französisch ihrem Beginne nach, die aber doch der Reform zugute kommt, das ist ihre Verbindung mit Email. Zahlreiche Gegenstände sahen wir bei Barbédienne wie auch bei Christofle und in der Ausstellung anderer Fabrikanten sich mit dem farbigen Schmelz bedecken und dadurch den Bronzen einen neuen, seit Jahrhunderten in dieser Anwendung nicht geübten Schmuck wieder gewähren. Die erste Wiederaufnahme fand wohl bei kirchlichem Kupfergeräth als Email champlevé statt, in Schwung kam sie aber nur, als die altchinesischen Zellenschmelze mit ihrem prachtvollen tiefblauen Kolorit nach der Eroberung Peking's in Masse zu uns herüber kamen. Die Imitation, die im Anfang unter zu viel Vergoldung litt, ist heute vortrefflich und schmückt zahlloses Geräth von Lampen, Vasen, Kandelabern, Schalen u. s. w., und hat in vielen Beispielen, die frei ornamentirt sind, bereits die chinesische Erinnerung abgelegt.

Auch die Eisenbeinarbeiten begeben sich auf den Weg der Reform, insofern wenigstens, als im Gegensatze zum Guß das Schmiedeeisen wieder als künstlerischer Gegenstand betrachtet wird, mehr allerdings in Verbindung mit der Architektur, für Gitter, Stiegengeländer und ähnliche Arbeiten, als bei kleineren und feineren Gegenständen, Schlössern und Beschlägen, bei denen die alten technischen Ornamentationsweisen noch immer vermißt werden. Aber was die Ausstellung von jenen größeren Arbeiten darbot, namentlich in den ausgezeichneten Leistungen von Baudrit und Bernard, dem ist es so ergangen wie dem Messing; es geht in seinem Stil nicht über das siebzehnte Jahrhundert zurück und steht somit künstlerisch noch innerhalb der Grenzen des eigentlichen französischen Geschmacks.

Die französischen Arbeiten in edlen Metallen haben nicht minder Veränderungen aufzuweisen, aber sie liegen im Ganzen mehr in der Richtung der Antike als irgend eines andern Stils. Zweierlei trug dazu bei. Einmal waren es die Imitationen des antiken Schmucks in Italien, deren Beifall die französischen Goldschmiede nicht ruhen ließ, bis sie, wenn nicht den antiken Schmuck selbst, doch seine formellen Motive in Mode gebracht hatten. Zum anderen war es die Auffindung der antiken Silbergefäße bei Hildesheim, welche einen außerordentlichen Einfluß übte. Eine Reihe verschiedenartiger Silberarbeiten, die sich den Originalen mehr oder minder anschließen oder auch nur ihre Weise frei verwenden, bekundeten dies insbesondere bei der großartigen Ausstellung von Christofle, dem bedeutendsten Vertreter der französischen Silberfabrikation. Die Ausstellung dieses

berühmten Hauses vertrat in ihrer Vielseitigkeit den ganzen Zweig sowohl nach den Gegenständen als auch nach den verschiedenen Arten der Dekoration und der Technik. Eine Anzahl Gegenstände von Leuchtern, Kandelabern und Tafelgeräth gehörte noch dem modernen, in den Formen dieses und des vorigen Jahrhunderts sich bewegenden Genre an; die Fabrik hatte aber absichtlich ihre neueren Gegenstände und diejenigen, welche mehr der Kunst als dem Geschäft angehören, nach Wien gebracht. Um so günstiger stellte sich das Urtheil über ihre Leistungen, die in Feinheit der Arbeit, der Ciselirung, in Behandlung und Farbe des Silbers, im Email, in der feineren Technik des Tauschirens und Inkrustirens höchst bewundernswürdig sind. Was wir an den Arbeiten auszusetzen haben, das ist aber das specifisch Französische, die Willkür der Formen und die häufige Ueberladung des Ornaments. Es gab aber auch Ausnahmen, und zahlreiche Ausnahmen, die in jeder Beziehung reizend und vollendet waren.

Auch der Goldschmuck hat, wie gesagt, die Richtung zu antiken Formen angenommen, doch war er im Vergleich zu den eigentlichen Juwelierarbeiten, vor denen er zurücktrat, auffallend gering vertreten. Rein antikisirten Goldschmuck sah man eigentlich nur bei einem einzigen Fabrikanten, Emile Philippe, der sich in verschiedenem Genre bewegt; bei ihm erkannte man auch ägyptische und byzantinische Vorbilder. Derselbe zeigte ferner in kleinerem ciselirten Silbergeräth nach den Mustern der Renaissance höchst vortreffliche und vollendete Arbeiten. Der Diamantschmuck dagegen, der von einer Reihe Aussteller wie Rouvenat, Mellerio, Otterbourg u. a. materiell glänzend vertreten war, hielt sich noch allzusehr in naturalistischen Motiven: Blumen, Blätter, Zweige, Federn, ganz mit Diamanten, hatten bei weitem das Uebergewicht vor stilisirten Zeichnungen. Uebrigens erschien der französische Schmuck nicht bloß mit Edelsteinen, sondern auch in Verbindung mit Email, mit Kameen und Korallen äußerst vielseitig; selbst der indische Schmuck mit goldglänzenden Käferflügeln fehlte nicht.

Die auffallendste und durchgreifendste Veränderung, welche die französische Kunstindustrie neuerdings erlitten hat, zeigten wohl die glasirten Thonwaaren, und zwar dadurch, daß die Kunstfaiencen dem Porzellane hinzugefügt worden sind. Dieses für die Geschichte der modernen Kultur höchst bemerkenswerthe Ereigniß, die Wiederaufnahme der alten Faience, mußte so kommen. Die Franzosen konnten daher nicht zurückbleiben, als die Sache von England und Italien aus begonnen wurde. Heute sind ihre Leistungen höchst bedeutend, nach Umfang wie nach künstlerischem Werthe, aber auch insofern wieder ächt französisch, als dieser Industriezweig wie ein freies Feld erachtet wird, sich nach allen möglichen Richtungen zu ergehen. Binnen wenigen Jahren ist der ganze Umkreis dieses Fabrikats räumlich und zeitlich in Nachahmungen erschöpft. Darunter befinden sich allerdings auch die französischen Faiencen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, aber der Kunstwerth derselben ist zu gering, um dabei stehen zu bleiben. Neben ihnen oder vielmehr vor ihnen schon waren die italienischen Majoliken, die spanisch-maurischen Faiencen, die Rhodiser und persischen Arbeiten, die indischen, japanischen und chinesischen, die Hirschvogel- und die Palissy-Poterien vertreten, und zwar so, daß der einzelne Fabrikant oder Künstler eine Specialität bildete. So hatte Deck uns vorzugsweise solche Arbeiten vor Augen geführt, deren Werth in figürlicher Malerei bestand, Collinot und Parvillée arbeiten in orientalischem Genre, jener mehr nach China und Japan sich hinneigend, dieser in persisch-türkischen Motiven, Barbizet ist Imitator von Palissy und so ähnlich andere.

Das Gebiet, welches auf diese Weise die Faiencen gewonnen, nämlich das mehr dekorative in großen Dimensionen, hat das Porzellan seinerseits verloren. Wenn wir eine Anzahl großer Sèvresvasen, die in der Kunsthalle ausgestellt waren und wohl überwiegend älteren Datums sind, ausnehmen, so hatte auch in der That die französische Porzellanfabrikation, wie sie uns in der Ausstellung vor Augen trat, solche kolossale Prachtstücke aufgegeben und sich auf die kleineren und feineren Arbeiten und insbesondere auf das dekorirte Tafelgeschirr beschränkt. Und hierin hielt sie sich, im Gegensatz zu den in alle Weite schweifenden Faiencen, an ihre eigene Vergangenheit, nicht mit Unrecht, denn die weiche Sèvresmasse der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hat in der That, wenn man sie ein wenig mit ihren eigenen Augen zu betrachten versteht, höchst zierliche und reizende Gegenstände geschaffen. Dieser Anschluß an die Vergangenheit ist aber wieder mit großer Freiheit geschehen, nicht mit ängstlicher Nachahmung, und so zeigte das französische Porzellan neben manchen Gegenständen, denen man die Imitation von Altsèvres schon aus der Ferne ansah, viel reizende, feine und originelle Dekoration. So ließ trotz mancherlei Seltsamkeiten, wie z. B. des Nacre-Porzellans oder bemalter Biscuitfiguren und trotz der Absonderung von Sèvres, das Porzellan im Ganzen sich den übrigen Zweigen der französischen Kunstindustrie würdig an die Seite stellen.

Hat die Kunstindustrie Frankreichs trotz so vieler Veränderungen, die der Zeitströmung gefolgt sind, im Wesen ihren alten und eignen Charakter bewahrt, so kann man das von derjenigen Englands nicht sagen. Die nunmehr zwanzigjährigen Bemühungen zur Reform des Geschmacks und zur Hebung der englischen Kunstarbeit haben in jedem Falle das Resultat gehabt, daß sich England, sonst der letzte, jetzt unter die ersten Staaten auf diesem Gebiete gestellt hat, daß es selbst Frankreich in manchem Zweige erfolgreiche Konkurrenz bietet, und daß sein eigener Geschmack in der That seitdem umgeschaffen ist. Wir haben das schon oben bei der Besprechung der modernen Wohnung in Bezug auf das Mobiliar konstatirt.

Eine andere Frage ist es aber, ob diese Veränderung des Geschmacks vollkommen den reformatorischen Tendenzen entspricht, mit welchen sie begonnen wurde, ob sie in Bezug auf Schönheit und Reinheit des Stils, in Bezug auf Gesundheit der Ideen dasjenige gehalten hat, was man von ihr erwarten konnte. Und diese Frage müssen wir, so sehr wir den Aufschwung, die lebendige, strebsame Regsamkeit der englischen Kunstindustrie, die bisher dem Kontinent ein Muster schien, auch anerkennen, doch zum überwiegenden Theil verneinen. Die englischen Kunstarbeiten, wie sie sich auf unserer Ausstellung darstellten, machten den Eindruck, als fänden sie sich nicht, als bedürften sie der Führung und irrten ziellos umher, und grade das Gegentheil ist es, was man hätte erwarten dürfen. Man erkennt ein außerordentliches und vielseitiges Geschick, was früher nicht vorhanden war, man erkennt das Streben, das Höchste zu leisten, man findet auch in zerstreuter Fülle viele vollkommen gelungene und bewundernswürdige Gegenstände, und doch ist der Gesammteindruck kein befriedigender, weil durch das Ganze ein Zug der Verwilderung geht.

Allein die englischen Glasarbeiten waren es, welche in ihrer Art einen harmonischen und befriedigenden Eindruck machten. Die richtigen Wege waren eingeschlagen, die Formen ausgezeichnet, die Arbeit vollendet. Das englische Glas ist beschränkt in seiner Weise. Als bleihaltiges Krystallglas beruhen seine Eigenschaften in der klaren, wasserhellen Durchsichtigkeit, wie in der Kraft, das Licht in prismatische Farben zu brechen. Jene Eigen-

schaft führt zu den feinen und zierlichen glatten Formen mit geätzten oder eingeschliffenen Ornamenten, wofür uns die ächten Krystallgefäße der Renaissance die reinsten und vollkommensten Muster aufgestellt haben. Dieses Genre wird denn auch von der englischen Glasindustrie mit höchster Kunst gepflegt; die Ausstellungen von James Green, Daniell u. A. (viele waren es nicht, die ausgestellt hatten) zeigten zahlreiche bewundernswürdige Beispiele. Die andere Eigenschaft des englischen Glases, das Licht in die prismatischen Farben zu zerlegen, leitet von selber zu einer krystallinischen oder diamantirten Behandlung der Oberfläche durch den Schliff. Diese Manier ist minder fein als die erstere, aber sie gewährt den dekorativen Reiz, die Tafel mit farbigen Lichtern zu überstrahlen. Auch bei Lüstern bewährt sich diese Kraft auf das glänzendste. Der großartige Kronleuchter von James Green strahlte weithin mit seinem farbigen Diamantlicht. Seit dem vorigen Jahrhundert haben die Engländer diese Manier ausgebeutet und sie in neuerer Zeit förmlich zum Princip gemacht. Aber die Gefäße litten früher unter der Schwere und Plumpheit der Formen. Erst diesmal erkannte man auch hier mit Entschiedenheit das Bestreben nach edleren Konturen.

Das Gesammturtheil, welches wir über die englische Kunstindustrie ausgesprochen haben, läßt sich wohl am klarsten durch die Kunstfaiencen begründen, einen neuen, aber höchst charakteristischen und in gewissem Sinne bereits glänzenden Industriezweig. Derselbe war auch mit einer Reihe von Ausstellern, Copeland, Minton, Daniell, Mortlock, Royal Worcester Works, Wedgwood u. A. weit großartiger vertreten als das Glas. Vor wenigen Jahren kannte England nichts in Faiencen als sein gewöhnliches weißglasirtes Tischgeschirr; heute versieht es Palast und Haus, Zimmer und Garten mit diesem farbenprächtigen Luxusgeräth und belegt Wände und Fußboden mit den buntglasirten Fliesen. Aber so ausgedehnt die Produktion, so ausgedehnt und mannigfach ist auch das künstlerische Genre. Die englische Faienceindustrie leistet heute alles, sie ahmt die schwierigsten Produkte der Vergangenheit nach, die Majoliken wie die Henri-deux-Gefäße in all ihrer Zierlichkeit, Reinheit und delikaten Technik; es ist ihr gelungen, all die mannigfaltigsten Farben und Töne der chinesischen Faiencen, die zum Theil an Ort und Stelle verloren gegangen sind, wieder zu erfinden; aber der Gebrauch, den sie davon macht, ist keineswegs immer ein glücklicher. Härte der Farben und Disharmonie in der Zusammensetzung ist ein Fehler, der nur zu oft, namentlich bei den größeren Gegenständen vorkommt; treue Kopien, wie die Henri-deux-Gefäße bei Minton, sind wundervoll gelungen, aber die eigene Anwendung, welche die Fabrik von diesem zierlichen Genre für größere Arbeiten macht, ist ebenso mißlungen. Der schlimmste Fehler, das ist die Willkür der Kompositionen ohne Rücksicht auf Formenschönheit und Verstand; die widerhaarigsten Dinge werden barock zusammengestellt. Die englische Industrie geht in solchen Bizarrerien viel weiter noch als der französische Geschmack. Das hindert nicht, daß es unter der Menge des Verkehrten auch zahlreiche bewundernswürdig feine wie effektvolle Gegenstände gab.

Die gleichen Bizarrerien ließ das Porzellan erkennen, ein Industriezweig, der sich gleich dem französischen vor der Uebermacht der Kunstfaiencen auf das feine, zierliche Genre zurückgezogen hat, was übrigens schon stofflich für das englische glasige Material allein angemessen ist. Da sah man (bei Mortlock u. A.) Tassen, bei denen die Henkel mit bunten Schleifen angebunden erschienen, oder bei denen die Unterschalen von einem halbgeöffneten Fächer, also von einem Kreissector, gebildet waren und dergleichen Unsinn

mehr. Neben ihnen standen Teller und Tassen mit den zierlichsten, höchst angemessenen Randornamenten, fein und elegant im Effekt, gesund im Gedanken. So paarte sich das Gute und das Schlechte. Einzelne Fabrikanten hatten auch ihre Specialitäten gebracht, alte wie neue, so Wedgwood die gefärbten Biscuitarbeiten mit kameenartig aufliegenden Reliefs, so die Royal Worcester Works ihre Elfenbeinimitationen in chinesischen Formen, viel bewunderte Arbeiten, denen wir absolut keinen Standpunkt des Geschmacks abzugewinnen vermochten, da die gelungene Imitation des Elfenbeintons doch nur eine Künstelei und keine Kunst ist.

Nicht minder haltlos zeigten sich die Silberarbeiten. Bei den beiden großartigsten Ausstellern, Elkington und Hancocks, war sogar das veraltete, naturalistische Genre der Gefäße aus Eulen, Bären, Füchsen u. s. w. nicht wenig zahlreich zu sehen und ebenso die Schalen und sonstiges Geräth tragenden Eichbäume, Palmen, Farren und anderes Gewächs. Die französische Silberfabrikation hat diesen verkehrten Geschmack bereits völlig verbannt, oder sie hatte klug und weise alle derartigen Gegenstände zu Hause gelassen. Auf der Ausstellung war nicht einer zu sehen. Uebrigens waren dieselben bei Elkington auch nur ein Genre von vielen; es gab außerdem Tafelgeräth in griechischem Stil in den französischen Formen des achtzehnten Jahrhunderts, allerlei Renaissancegeräth, namentlich Schilde und große Schalen und Imitationen chinesischer Emailarbeiten. Eine Reihe großer Tafelaufsätze und Festgeschenke oder Ehrenpreise zeigten die Bedeutung der Aufgaben, welche dieser Fabrik gestellt werden. Auch bei ihnen sah man die verschiedensten Stilarten. Wirklich hervorragend durch künstlerische Bedeutung und die Wiederaufnahme alter ächter Technik war nur die sog. Helikonvase, eine Arbeit von Morel-Ladeuil. In gleicher Weise wie Elkington die Silberarbeiten, vertrat Hancocks den Gold- und Juwelenschmuck. Darunter gab es in griechischem oder ägyptischem Stil höchst gelungene Leistungen, daneben hielten sich andere Gegenstände in der allerschlimmsten modernen Art, die wir schon anderswo als den Manchettenstil bezeichnet haben. Am meisten zog der Diamantenschmuck von Hancocks die Augen auf sich, zumal der ganze reiche Schmuck der Gräfin Dudley, der, aus Hancocks' Werkstatt hervorgegangen, sich dabei befand. Aber die Formen, in denen diese blitzenden Steine zur Verwendung gekommen waren, hätten in den meisten Fällen edler und auch wirkungsvoller sein können.

Besser als die Gold- und Siberarbeiten ließen diejenigen in unedlen Metallen, in Bronze, Messing und Eisen, den Einfluß der beabsichtigten Reform erkennen. Von diesen waren die am meisten charakteristischen Gegenstände, das Beleuchtungsgeräth, Kirchengeräth und anderes in Messing allerdings sehr schwach durch einige Birminghamer Fabriken vertreten; die Hauptfabrikanten fehlten. Indessen das, was vorhanden war, gab mit seinen vorzugsweise mittelalterlichen Formen und seiner theilweise polychromirten Verzierung wenigstens einen Begriff von der Art, wenn man auch die Bedeutung dieser Arbeiten, die mit der modernen englischen Gothik in enger Beziehung stehen, daraus nicht zu ersehen vermochte. Die übrigen Bronzen, insbesondere die Beleuchtungsgegenstände, in der größeren Zahl vergoldet, hielten sich mehr an die Formen der Renaissance, allerdings ohne Entschiedenheit und auch ohne besondere Schönheit. Die figürlichen Bronzen sind in England noch nicht vertreten. Auch die geschmiedeten Eisenarbeiten, soweit sie künstlerischer Natur sind, wenden sich mit Entschiedenheit dem Mittelalter zu, und es gab unter den ausgestellten Gegenständen ganz vortreffliche Leistungen, von denen ein großes, reich mit Bändern, Stäben, Ranken und Laub geschmücktes Thor mitsammt seinen durch-

brochenen Pfosten von Barnard, Bishop & Barnards zu Norwich wohl als die erste englische, vielleicht die erste auf der ganzen Ausstellung zu nennen ist. Auch hier zeigt sich der Einfluß der modernen Gothik, die in England wohl augenblicklich festeren Boden hat als auf dem Kontinent und dort mit mehr Energie und Entschlossenheit als irgend ein anderer Stil von den tüchtigsten Architekten erhalten wird.

Läßt die englische Kunstindustrie in ihrer Gesammtheit die bestimmte Richtung vermissen, welche wir nach der Dauer und der anfänglichen Energie der Reformbestrebungen dort zu erwarten hatten, so tritt sie in Oesterreich, dessen ähnliche Bestrebungen von weit jüngerem Datum sind, unverkennbar hervor. Es ist noch nicht ein Jahrzehnt, daß dieselben mit der Begründung des österreichischen Museums Halt und Mittelpunkt gewannen, und für diesen Zeitraum haben sie, allerdings begünstigt durch eine äußerst bewegte Bauperiode und unterstützt durch bedeutende Architekten, welche gleich den alten Meistern Passion und Talent gleichzeitig der Kleinkunst als der nothwendigen Ergänzung ihrer großen architektonischen Gedanken zuwendeten, bereits reichliche Früchte getragen. Diesen Beweis hat wohl die Ausstellung geliefert.

Allerdings war die österreichische Ausstellung sehr gemischter Art. Es kam ein Umstand hinzu, der, scheinbar günstig, auch seinen Nachtheil mit sich führte. Oesterreich, als dem Unternehmer der Ausstellung, war ein unverhältnißmäßig großer Raum zugefallen, und es war daher auch dem minder Bedeutenden gestattet, sich in großer Masse breit zu machen. So sahen wir denn auch alles auf der Ausstellung vertreten, was noch ganz und gar auf dem Standpunkt des veralteten und verkehrten Geschmacks steht, was entweder der Neuerung widerstrebt oder, weil zu abgelegen in der Provinz, noch nicht von ihr berührt werden konnte. Anderes, was in großer Absicht begonnen und als etwas Besonderes gemeint war, zeigte sich vielfach als mißlungen, wie denn das nicht anders sein kann, wenn junges frisches Leben sprudelt und die Ideen noch nicht abgeklärt sind oder die Kräfte zur Ausführung fehlen. Während andere Staaten durch die Beengtheit des Raumes gezwungen waren, auszuscheiden und minder Bedeutendes zu Hause zu lassen, hatte das alles in der österreichischen Abtheilung ungehindert Aufnahme finden können und drückte das Gute.

Nichtsdestoweniger erkannte man Zweierlei mit Bestimmtheit, einmal überhaupt die Existenz des Lebens auf dem ganzen Gebiete der Kunstindustrie, eine neue, früher unbekannnte Lust, Regsamkeit und Schaffensfreudigkeit, und zum anderen, daß dennoch alles Gute und wirklich Neue in einer bestimmten Richtung lag, die mit gewisser konsequenter Absicht verfolgt schien. Daß in dieser Richtung vieles nur Versuch, vieles nur in der Tendenz gut war, ließ sich ebensowenig verkennen. Aber für den kurzen Zeitraum eines Jahrzehnts, mit dem man die zweihundertjährige Dauer der französischen Geschmacksherrschaft vergleichen mag, ist auch das schon Hoffnung erweckend. Und noch Eines ist zu bemerken: sowohl die neue Richtung, die von der österreichischen Kunstindustrie heute eingeschlagen wird, als auch ihre Leistungen in derselben sind unabhängig vom französischen Geschmack, von französischen Mustern.

Wir haben demnach eigentlich die Ausstellung der österreichischen Kunstindustrie in zwei Theile zu scheiden, in eine alte und in eine neue. Uns kann hier nur die letztere interessiren, da wir in unserer gedrängten Uebersicht nur das Hervorragende zu würdigen im Stande sind. Wir begnügen uns daher damit, die Existenz eines zweiten Theiles und seines minder günstigen Eindrucks konstatirt zu haben.

Daß jene bestimmte Richtung, von welcher wir gesprochen haben, vorzugsweise jene der Renaissance ist, haben wir bereits früher in unserer Kritik des österreichischen Mobiliars angegeben. Daß es grade die Renaissance ist, in welcher die Reform sich vollzieht, das geschieht nicht aus irgend einer Passion oder einer Vorliebe derjenigen Persönlichkeiten, welche die Träger der Bewegung sind, sondern weil die Renaissance unserem modernen Auge am nächsten liegt, weil sich innerhalb ihrer Formen Zweckmäßigkeit und Schönheit für unser Bedürfniß, für unser Gefühl am besten vereinigen lassen. Diese Uebereinstimmung der Renaissanceformen mit der Natur der Dinge ist das Hauptmotiv für ihre erneuerte, aber frei moderne Wiedererwerbung. Sie schließt keine andere Stilart aus, die auf demselben gesunden Boden ruht und sich derselben Vorzüge erfreut, wie denn bekanntlich die Dekoration des Orients mit vollem Recht unsere Teppiche zu beherrschen beginnt.

Diese rationelle Auffassung der Renaissance tritt besonders klar in der künstlerischen Umwandlung des böhmischen Glases zu Tage, die sich, wie natürlich, fast unbewußt über den Stil vollzieht. Das böhmische Krystallglas ist dem Bergkrystall nachgeschaffen und sucht ihm in seinen Eigenschaften möglichst ähnlich zu werden. Nun sind uns eben im ächten Krystall aus dem sechzehnten Jahrhundert ganz wunderbar gelungene und ausgezeichnet schöne Gefäße mit der entsprechenden Dekoration in eingeschliffener Arbeit erhalten, und es ist daher selbstverständlich, daß die Reform diese als Muster nimmt. Was L. Lobmeyr im Verein mit Kralik (Firma Meyer's Neffe) in dieser Richtung mit Hülfe der besten künstlerischen Kräfte Wiens, wie Storck, Hansen u. a. geschaffen hat, steht in erster Linie unter allen Leistungen der modernen Glasindustrie. Sein Vorgang ist bahnbrechend; viele der böhmischen Fabrikanten sind demselben gefolgt und zeigten auf der Ausstellung bereits hübsche Arbeiten in derselben Richtung, die man allerdings zuweilen unter der Masse der veralteten farbigen und mit anspruchsvollen Malereien bedeckten Gegenstände erst aufsuchen mußte.

Liegt hierin die eigentliche oder mindestens die höchste künstlerische Art des böhmischen Glases, so doch nicht die einzige. Eine zweite Art strebt es den Engländern in dem krystallinischen, diamantirten Schliff gleich zu thun, aber mit aller Vollendung kann sie den Effekt des englischen Glases nicht erreichen, weil das böhmische vermöge seines Materials nicht in der gleichen Weise in Farben spielt. Es werden daher auch die böhmischen Krystall-Lüster niemals dieselbe Wirkung machen, und sie haben demnach ihr künstlerisches Princip anderswo, nämlich in der Schönheit und Reinheit der Formen zu suchen. Dieses Ziel war auch bei den neueren Kronleuchtern Lobmeyr's mit Erfolg angestrebt. Die dritte Art des böhmischen Glases, auf welche sich die Reform bezieht, ist diejenige des gefärbten Glases, sei es in der Masse, in der ganzen Oberfläche, aus welcher die Zeichnung herausgeschliffen wird, oder theilweise. Diese Art war vielleicht am tiefsten gesunken und bedurfte daher auch am meisten der Hebung. Wir sahen auch mannichfache Versuche dazu, nicht bloß bei Lobmeyr, dessen neue Gedanken auch hierin am durchgreifendsten waren, sonderen auch bei anderen, z. B. bei Ullrich mit zierlich gefärbten Randornamenten; indessen erscheint der Erfolg keineswegs so schlagend wie bei dem klaren Krystallglas. Manche Versuche knüpften an alte venetianische Muster von gefärbtem Glase mit farbigen Ornamenten in gelungener Weise an.

Das Porzellan ist nicht so glücklich, solche Vorbilder der Vergangenheit zu haben wie sie das Glas in den Krystallgefäßen oder in den venetianischen Glasarbeiten des sechzehnten Jahrhunderts besitzt. Die Uebertragung der Art der italienischen Majoliken auf Porzellan

hat sich nicht bewährt. Das chinesische und japanische Porzellan vermag allerdings in vieler Beziehung lehrreich zu sein, aber es ist schwer für eine nicht geübte Künstlerschaft, das Barocke davon abzustreifen und das Gute zu behalten. Das moderne österreichische Porzellan wendet sich daher in seinen Neuerungen den besten Mustern der ehemaligen Wiener Fabrik zu, die bei steifen Formen in der Ornamentation allerdings höchst reizende Vorbilder bieten. Es ist daher zugleich bei dieser Imitation die Aufgabe, die Formen freier und lebendiger zu gestalten. Verschiedene Versuche auf diesem Wege sahen wir bei allen östreichischen Porzellanfabriken, die ausgestellt hatten, die gelungensten wohl bei Haas & Czizek nach Zeichnungen des Architekten Alois Hauser.

Ist im Porzellan die Neuerung bereits rührig und lebendig, so ist bei der Regsamkeit und dem Aufschwung, welcher die österreichische Kunstindustrie ergriffen hat, eine auffallende Erscheinung, daß die Kunstfaiencen, die in England und Frankreich bereits eine so außerordentliche Rolle spielen, noch keinen nennenswerthen Vertreter gefunden haben, ebensowenig die glasirten Fliesen. Die Znaimer Fabrikanten haben mit ihrem ausgezeichneten Material allerdings die Delfter Art nach Mustern aus dem österreichischen Museum zu erneuern versucht, und sind damit dekorativ auf richtigem Wege, aber der künstlerische Werth steht noch sehr niedrig. Auch in den Oefen rührt sich eben erst ein leiser Anfang zur Besserung mit anderen Farben und Formen mehr nach Mustern der Renaissance. Ebenso steht erst im Beginn einer vielleicht bedeutungsvollen Zukunft eine andere, mehr architektonische Dekoration in glasirter Faience, die gegenwärtig mit den neu erfundenen Emailfarben von Kosch von der Wienerberger Ziegel- und Thonwaaren-Fabrik geübt wird. Ihre Anwendung zeigte im Großen das von Ferstel entworfene und mit eingebrannten Malereien von Laufberger geschmückte Thor und im Kleinen ein reizender Wandbrunnen von Teirich in der Art des Luca della Robbia. Auch hier sehen wir die österreichische Kunstindustrie auf dem Wege der Renaissance.

Die gleiche Richtung schlagen mit noch mehr Entschiedenheit die Silberarbeiten ein. Die große Menge der Gegenstände in imitirtem Silber für den Gebrauch von Tisch und Tafel hatte freilich des Veralteten, namentlich auch der naturalistischen Gegenstände, wie wir sie unter anderem bei Elkington erwähnt haben, in überwiegender Menge. Die Hauptarbeiten aber in ächtem Silber bei Klinkosch, Meyer, Granichstädten und anderen waren im Stil der Renaissance gehalten, darunter vortreffliche Tafelaufsätze mit dem dazu gehörigen Geräth, frei, sachgemäß und nicht als Monumente gedacht, wie so viele ähnliche Arbeiten auf der Weltausstellung. Hervorragend waren darunter die Arbeiten und Kompositionen von König und Teirich. Für unser Auge hatten alle diese österreichischen Arbeiten einen Fehler: sie waren zu grau, bleiern und todt im Silberton. Eine eigenthümliche Stellung nimmt unter den Wiener Goldschmieden Ratzersdorfer ein mit seinen zierlichen emaillirten Arbeiten von Gold und Silber, aus Krystall und Halbedelsteinen, Kästchen, Trinkhörnern, Bechern, Schalen, Uhren, u. s. w., alle in Art der feinsten Kabinetstücke der Renaissance gehalten. Seine reiche Ausstellung litt nur unter der Finsterniß der Rotunde, wo sie ihren Platz erhalten hatte. Auch die österreichischen Juwelierarbeiten zeigten bereits mehr als die eines anderen Landes die Hinneigung zur stilvollen Zeichnung, wenn auch mehr im Geiste der Renaissance als in ihren Formen. Unter den schönen Arbeiten bei Aegidi, Biedermann, Granichstädten, Köchert u. a. hatte wohl der Diamantschmuck nach Hansen's Zeichnung bei dem letztgenannten den meisten Reiz.

Das Vorwiegen einer stilvollen Zeichnung ist auch das unterscheidende Merkmal zwischen

den österreichischen und französischen Bronzen, bei welchen letzteren wir bereits die Willkür der Komposition als die charakteristische Erscheinung, wenigstens was das Geräth betrifft, hervorgehoben haben. Die französischen Bronzen behaupten allerdings noch ihre Vorzüge, die vor allem in der Ausbildung nach der figürlichen Seite bestehen und sodann in der Behandlung der Oberfläche, was Ciselirung und Farbe betrifft. Die österreichischen Bronzen beschränken sich auf Geräth und sind in überwiegender Mehrzahl vergoldet, aber bei den besseren Fabrikanten, wie Hanusch, Hollenbach, Grüllemeyer sind die Formen reiner und edler als bei den französischen. Auch der Messingguß, der künstlerisch erst begonnen hat, wendet sich den schönen Formen des sechzehnten Jahrhunderts zu, während die Franzosen die des siebzehnten zum Muster nehmen. Unter Hansen's Einfluß zeigen die Wiener Bronzen auch viel Hinneigung zu griechischen Motiven. Die Fabrik von Lerl & Söhne sucht die einfacheren s. g. Galanteriegegenstände zu veredeln. Es ist das ein anerkennenswerthes Streben, da grade diese Gegenstände in den letzten zwanzig Jahren unter den verkehrtesten Ideen litten und sich um schöne Form und hübsche Erscheinung gar nicht mehr kümmerten.

Mit diesen Galanteriegegenständen stehen die Arbeiten in Leder in enger Beziehung. Wenn es sich um Prachteinbände handelte, so spielten Bronze und Email und Steine eine größere Rolle dabei als das Leder. Zum Theil ist das noch heute der Fall, wenn auch in gemäßigterer Weise. Die zahlreichen Prachtarbeiten, die wir bei Rosenberg, Klein, Rodeck, Groner und anderen auf der Ausstellung sahen, machen wenigstens vom Email einen weitgehenden Gebrauch, setzen es aber flacher in das Leder ein als früher. Statt Email sah man auch wieder Einsätze von gemaltem Porzellan ohne Umrahmung in schwarzem Leder, was eine harte Verbindung macht. Weit besser und feiner ist der Effekt, wenn farbiges Leder mosaikartig nach der Zeichnung und nach dem Muster des Zellenschmelzes behandelt wird. Die Ausstellung zeigte mit und ohne Metallcloisons höchst reizende Arbeiten in diesem Genre. Damit nähern wir uns den einfachen Ledereinbänden mit zierlichen Arabesken in Golddruck nach dem Muster der alten Grollier-Einbände, wie sie heute von Franzosen und Engländern vortrefflich imitirt werden. Auch die österreichische Ausstellung zeigte gelungene Arbeiten von Wunder & Kölbl und von Franz Kritz.

Endlich müssen wir bei der österreichischen Kunstindustrie noch einer Neuerung gedenken, die bedeutungsvoll ist, nämlich die Wiederaufnahme des Schmiedeeisens. Zuerst für die Kirche angewendet, sind auch die meisten Arbeiten (nach Schmidt und Ferstel) in gothischem Stile gehalten. Da aber auch die civile Baukunst von solchen Geländern, Gittern und Thorbeschlägen Gebrauch macht, so hatte die Ausstellung bereits eine ganze Reihe derartiger Gegenstände im Stil der Renaissance aufzuweisen. Von den Wiener Schlossern, die daran betheiligt waren, nennen wir Biro, Milde, Rosmanit, Kirchmayr. — Wie hier, so herrscht der gothische Stil auch in der ganzen übrigen kirchlichen Kunst, soweit sie wirklich Bedeutung hat, sowohl in den Geweben und Stickereien, z. B. bei Giani in Wien und Uffenheimer in Innspruck, wie bei den reichen emaillirten Goldschmiedearbeiten von Brix & Anders, welche vorzugsweise Gefäße und Geräthe nach Zeichnungen von Schmidt und Lippert ausgestellt hatten.

Jacob Falke.

(Schluß folgt.)

Silberne Becher von Paul Flynt.

Zu den künstlerisch bedeutendsten Stücken der Kunstsammlung im Rathhause der Stadt Nürnberg gehören zwei 0,20 Meter hohe, einander sehr ähnliche, ungewöhnlich schön profilirte und reich mit stylvoll gehaltenem edlem Ornament in der Art der besten Renaissance versehene silberne Becher. Der eine derselben (abgebildet: Gewerbehalle, 1872, Seite 156) war früher im Besitz der Goldschmiede-Innung zu Nürnberg und wurde, nach Aufhebung aller Zünfte in Bayern im Jahre 1868, von den Goldschmieden der Stadt Nürnberg geschenkt. Der andere, in den Einzelnheiten noch schöner ausgeführt, (Abbildung bei Ortwein, Deutsche Renaissance, Abth. Nürnberg, Taf. 9) war früher im Besitz des Kaufmanns Hertel in Nürnberg und kam von ihm durch Erbschaft an die Stadt.

Von ähnlichen Bechern der Art, welche in der Gesammtform mit den beiden Nürnbergern übereinstimmen, in den Einzelnheiten der Ornamente jedoch sämmtlich von einander verschieden sind, jedenfalls Werke desselben Meisters, sind mir noch drei bekannt. Der erste davon (abgebildet in Hefner, Kunstwerke und Geräthschaften, Bd. II, Taf. 20), genau passend zu dem erstgenannten der städtischen Kunstsammlung, jedoch ohne die figürlichen Gravirungen am oberen Rande, befand sich ebenfalls im Besitz der Nürnberger Goldschmiede-Innung und wurde nach Aufhebung derselben in öffentlicher Auktion um 750 fl. an den Antiquitätenhändler Pickert in Nürnberg verkauft, von welchem er im Jahre 1871 in den Besitz des South-Kensington-Museum zu London übergegangen ist. Der zweite, bisher wenig bekannt, befindet sich im königl. Schlosse zu Berlin und kam erst durch die große Ausstellung kunstgewerblicher Gegenstände zu Berlin im Herbste 1872 weiteren Kreisen zur Kenntniß. Einen dritten Becher der Art besitzt, nach gefälliger Mittheilung des Direktors A. Essenwein, der Maler Andreas Achenbach in Düsseldorf, der ihn aus Rußland zum Geschenk erhalten haben soll.

Außerdem befindet sich seit längerer Zeit im British-Museum zu London ein ähnlicher Becher (Abbildung in Lacroix et Seré, Le moyen âge et la renaissance, Paris 1850), welcher in den Gesammtformen und in den Verhältnissen die größte Aehnlichkeit mit den andern hat, dessen barocke, schon dem Rococo sich nähernde Ornamente jedoch auf eine etwas jüngere Entstehungszeit hindeuten.

Diese Becher, besonders die drei erstgenannten, gelten in Nürnberg allgemein und vielfach auch auswärts, für Arbeiten des Wenzel Jamnitzer († 1585), des bekanntesten der Nürnberger Goldschmiede. Hertel, v. Hefner, v. Retberg (Nürnbergs Kunstleben, S. 181), Ortwein u. A. haben solches sogar öffentlich ausgesprochen. Doch spricht kein Monogramm, keine schriftliche Ueberlieferung, oder sonst etwas, für die Wahrheit dieser Ansicht — man ist in Nürnberg eben gewohnt, alle hervorragenden Arbeiten aus edlen Metallen diesem Meister zuzuschreiben — und die Formen der Becher sowohl als der Charakter der reizvollen Ornamente derselben stimmen nicht mit den bekannten beglaubigten Werken Jamnitzer's, deren Zahl freilich nur sehr klein ist, und mit den Entwürfen, wie sie in Handzeichnungen des Meisters in Erlangen und Nürnberg noch erhalten sind.

Einiges Licht über den Verfertiger dieser Becher verbreitet jedoch ein alter Kupferstich, welcher das Monogramm P. V. N. trägt und zu dem sehr seltenen (nicht einmal die Albertina zu Wien besitzt es ganz vollständig) Werke gehört, welches Heller-Andresen's Handbuch unter Nr. 4: „20 Sthuek editum à Paulo Flind. 1618" anführt. Dieser Kupferstich stellt in natürlicher Größe einen Becher dar, welcher in seiner Gesammtform sowohl als in allen Einzelnheiten die größte Aehnlichkeit mit den oben bezeichneten Bechern hat, jedoch mit keinem der mir bekannten Exemplare genau übereinstimmt. Der Kupferstich selbst ist in einer eigenthümlichen Technik ausgeführt: Alle Linien der Zeichnung desselben, selbst die feinsten Schraffirungen, sind durch eine Reihe von Punkten gebildet, welche in der Kupferplatte durch Punzirung, eine am Ende des 16. Jahrhunderts in Deutschland öfter geübte Technik, hergestellt sind; er ist offenbar das Werk eines Mannes, welcher wohl im Treiben geübt war, den Grabstichel jedoch nicht

mit hinreichender Sicherheit führen konnte. Die Zeichnung ist besonders in ihren ornamentalen Theilen recht gut, zeigt aber ein eigenthümliches Gemisch von geometrischer und perspektivischer Darstellung, was ebenfalls in jener Zeit bei Abbildungen dieser Art öfter vorkommt.

Da nun dieser Kupferstich ein Werk des Goldschmiedes Paul Flynt ist, der auch noch viele andere Kupferstiche, welche Heller-Andresen und Schestag (Katalog der Ornamentstich-Sammlung des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie zu Wien) anführen, in ähnlicher Manier gefertigt hat, so unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß derselbe — er arbeitete zu Nürnberg zwischen 1590 und 1620 — auch die angeführten silbernen Becher erfunden und ausgeführt hat. Weil dieselben Beifall fanden, hat er deren mehrere gefertigt, jedoch, da er offenbar ein Mann von vielem Talent, großem Geschick und reicher Erfindungsgabe war, stets mit Abänderungen. Er hat sie wahrscheinlich in Wachs modellirt, sehr dünn in Silber gegossen und dann mit größter Sorgfalt ciselirt. Wie die von Andresen und Schestag angeführten Blätter beweisen, hat er auch noch viele andere ähnliche Werke von gleichem Charakter gemacht, von welchen mir bis jetzt jedoch keines in Silberausführung vorgekommen ist.

Den Umstand, daß Paul Flynt im Arbeiten mit dem Grabstichel nicht geübt war, erklärt auch die Thatsache, daß der Becher des South-Kensington-Museums, das Seitenstück zu den zuerstgenannten der städtischen Kunstsammlung zu Nürnberg, wie erwähnt, der Gravirungen am oberen Rande entbehrt, welche auf dem Nürnberger Exemplar mit höchster Feinheit und Vollendung, — was auf den convexen Flächen besonders schwierig ist, — ausgeführt sind. Dieselben müssen demnach, bei dem ersteren auf Veranlassung des Meisters, von fremder Hand hinzugefügt worden sein, während der andere aus irgend einer Veranlassung nicht vollendet worden ist.

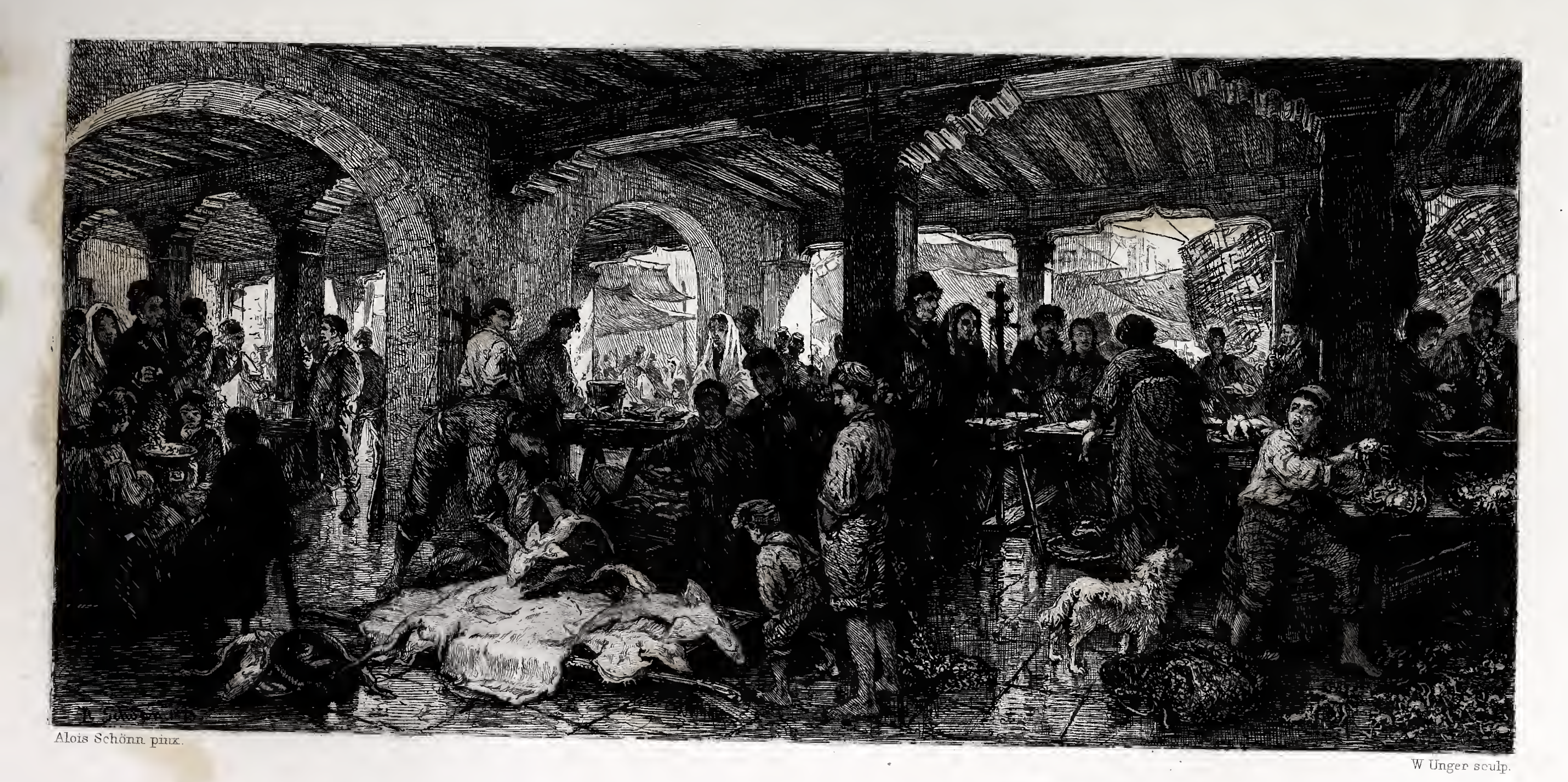
Der Goldschmied Paul Flynt ist bis jetzt, da seine Werke, auch die Kupferstiche, höchst selten sind, wenig bekannt, gehört aber, wie die hier besprochenen Werke, welche viel edler und schöner sind als die meisten andern Nürnberger Silberarbeiten des sechszehnten Jahrhunderts, beweisen, zu den allerbedeutendsten Goldschmieden Nürnbergs.

R. Bergau.

Notiz.

* **Schönn's Fischmarkt in Chioggia.** Die malerische Inselstadt Chioggia bei Venedig beherbergt in ihren verfallenden Mauern unter der emsigen Künstlerschaar, die an jenen Küsten ihre Beute sucht, seit einiger Zeit alljährlich auch den trefflichen Wiener Genremaler Alois Schönn, dessen Charakteristik und Lebenslauf die Leser in Nr. 3 der „Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" (1873) gelesen haben. Das in Unger's beigegebener Radirung reproducirte Bild — eine der größten und figurenreichsten Kompositionen des Meisters — gehört zu den Früchten seiner dortigen Studienmonate. Wie zahlreiche ähnliche Schilderungen des italienischen Volkslebens, hat er auch dieses Bild unmittelbar aus der ihm innig vertrauten Natur geschöpft. Die Händler und Käufer, die Fischerbuben und Ausrufer: wir glauben sie in ihren bunten Trachten, mit den prächtigen Raçeköpfen, in dem lauten Gewühl des Marktes leibhaftig vor uns zu sehen. Und der Künstler hat sie uns in dieser Darstellung noch mit besonderen koloristischen Reizen auszustatten gewußt durch die mannigfache und effektvolle Beleuchtung, in der sie uns entgegentreten. Wir befinden uns unter den gedeckten Markthallen, da, wo das Gewühl am dichtesten ist. Die Balkendecken, auf mächtige Pfeiler gelagert, spenden kühlen Schatten, in dem die Masse der Fische und anderen Seethiere gefahrlos ausgebreitet werden kann. Aber von draußen fällt das helle Sonnenlicht, in dem der mittlere, mit Zelten überspannte Theil des Marktes liegt, in die Halle hinein, spiegelt sich in dem feuchten gepflasterten Boden und umspielt die Gruppen des Vorder- und Mittelgrundes mit einen Wechsel energischer Reflexlichter und warmen Helldunkels.

Der „Fischmarkt von Chioggia" befand sich auf der Wiener Weltausstellung und wurde vom Prinzen August von Coburg für seine werthvolle Privatsammlung angekauft.

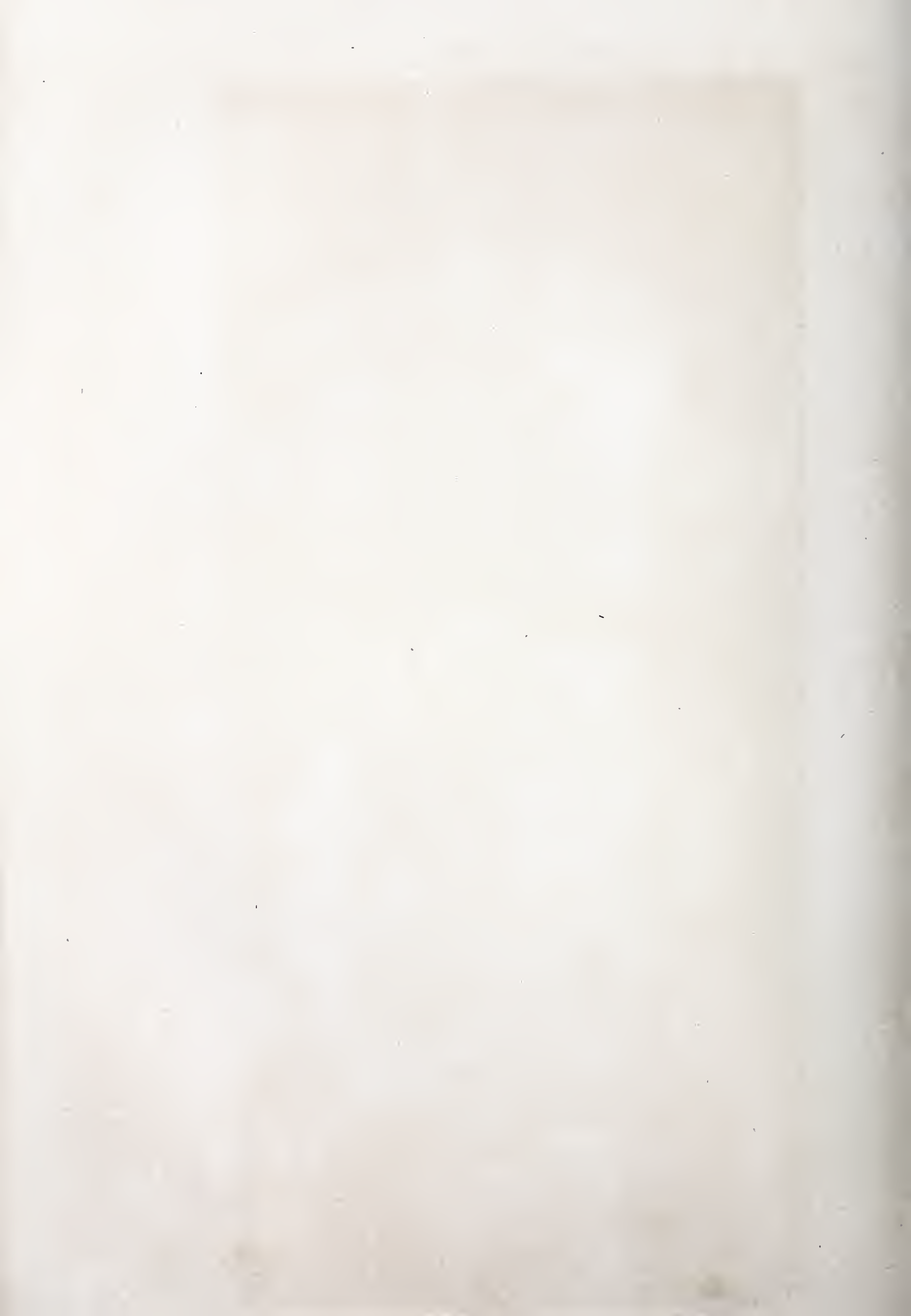


Alois Schönn pinx. W Unger sculp.

FISCHMARKT IN CHIOGGIA.

Verlag von E.A.Seemann in Leipzig.

Druck von F.A.Brockhaus in Leipzig







E. v. Lichtenfels pinx. L. Fischer sculps.

MOTIV BEI LUNDENBURG.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.



Der Zwinger in Dresden.

Von Hermann Hettner.

I.

Die wichtigste Quelle für die Baugeschichte des Dresdener Zwingers ist das 1729 von Matthäus Daniel Pöppelmann, dem Baumeister des Zwingers, herausgegebene Kupferstichwerk: „Vorstellung und Beschreibung des von Sr. Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchlaucht zu Sachßen erbauten sogenannten Zwinger-Gartens-Gebäuden oder der Königl. Orangerie zu Dreßden". In dem vorausgeschickten geschichtlichen Text bezeichnet Pöppelmann das Jahr 1711 als das Gründungsjahr.

Allein diese Zeitbestimmung gilt nur von dem Beginn der Ausführung. Die im Königl. Sächs. Hauptstaatsarchiv vorhandenen Urkunden beweisen, daß der erste Gedanke der Errichtung des Zwingerbaues bereits in das Jahr 1709 fällt. Die Geburtsstunde des Dresdener Zwingers ist die Niederlage Karl's XII. bei Pultawa. Am 8. August 1709 erklärte Friedrich August, König in Polen und Kurfürst zu Sachsen, daß er sich durch die Bedingungen des Altranstädter Friedens nicht mehr gebunden erachte. Zwei Tage darauf, am 10. August, wurde der Befehl zum Ausbau des an der Westseite des kurfürstlichen Schlosses gelegenen Zwingergartens ertheilt. Das durch den Sturz des Feindes erhöhte Machtbewußtsein wollte sich in monumentaler Pracht entfalten.

Man nannte den beabsichtigten Bau die Königl. Orangerie, ein Name, der lange Zeit der allgemein gebräuchliche geblieben ist. Unter dem bescheidenen Namen aber bargen sich von Anfang an die stolzesten Ansprüche. Der König sowohl wie der Baumeister planten mit diesem Orangeriegebäude einen architektonischen Wetteifer mit den altrömischen Villen und Thermen. In seiner Beschreibung sagt Pöppelmann: „Gleichwie die alten Römer unter ihren anderen erstaunenswerthen Bauanstalten auch dermaßen große Staats-Pracht- und Lustgebäude aufzurichten pflegten, daß dieselben einen weiten Umkreis machten und wiederum viele andere Gebäude in sich schlossen, welche aus Rennbahnen, Fecht-, Ring-, Jagd- und Kampfplätzen, Schaubühnen, bedeckten und unbedeckten Spaziergängen, Säulenreihen, Vorhöfen, öffentlichen Tanz- und Gesellschaftssälen, Lustbädern, Speisegemächern, Kunstkammern, Büchersälen, Lustgerüsten, Prachtbogen, staffelweise aufgestellten Sitzplätzen zu Opern (!) und Komödien, Wasserkünsten, Gärten, sonderlich aber aus einer länglich runden Schauburg bestanden, darinnen man zu öffentlichen Sieges-, Lust- und Prachtaufzügen, auch zur Vollziehung aller ritterlichen Leibesübungen zu Fuß und zu Pferd oder auch zu Wagen die vollste Bequemlichkeit hatte, ebenso ist auch dieses Gebäude des Königl. Zwingergartens dermaßen kunstreich angelegt, daß es alles dasjenige in sich begreift, was in jenen römischen Erfindungen Prächtiges oder Nützliches vorgekommen; denn außer den verschiedenen großen Speise-, Spiel- oder Tanzsälen, kleineren Zimmern, Bädern, Grotten, Bogenstellungen, Lust- und Spaziergängen, Baum- und Säulenreihen, Gras- und Blumenbeeten, Wasserfällen, Lustplätzen und dem anstoßenden prächtigen Opern- und Komödienhause, beschließt das ganze Gebäu zusammen einen so ansehnlich länglich runden Platz, daß in demselben nicht nur die fast unzählbaren, des Winters in den Galerien verwahrten Bäume zur Sommerszeit bequemlich in schönster Ordnung ausgesetzt, sondern auch alle Arten öffentlicher Ritterspiele, Gepränge und anderer Lustbarkeiten des Hofes angestellet werden."

Und eben bei Beginn der Ausführung trat ein Ereigniß ein, das die Stimmung, aus welcher der Plan des Zwingerbaues hervorgegangen, bedeutend steigerte. Nach dem Tode des Kaisers Joseph I. wurde August der Starke in den Landen des sächsischen Rechts mit der Führung der Reichsverweserschaft betraut. Der König ergriff diese Stellung um so freudiger, da sich, um Pöppelmann's Worte zu gebrauchen, „solche ansehnliche Vicariatswürde bei einem so großen König und Kurfürsten zugleich, so lange das Römische Reich stand, in einer und derselben Person noch niemalen beisammengefunden". Der König scheint sich sogar mit dem Traume der Kaiserkrone getragen zu haben, da der Londoner Theilungsvertrag von 1700 den König von Spanien von der Kaiserwahl ausgeschlossen hatte. So wurden die Pläne der begonnenen Prachtbauten nur immer reicher und weitaussehender. Nicht nur, daß fortan die Ornamentik des Zwingerbaues ihr ganz besonderes Augenmerk darauf richtete, diesen denkwürdigen und, wie sich Pöppelmann ausdrückt, Sr. Königl. Majestät zum höchsten Ruhm gereichenden Umstand des Reichsvicariats durch entsprechende Embleme hervorzuheben; es entstand jetzt auch der Gedanke eines großartigen neuen Schloßbaues, welcher die Zwingerbauten fortführen und machtvoll abschließen sollte. Die Pläne dieses Schloßbaues, ebenfalls von Pöppelmann entworfen, werden noch heute im Königl. Hofmarschallamt aufbewahrt; zwei malerische Ansichten, nach diesen Plänen von Johann Alexander Thiele ausgeführt, befinden sich in einem Korridor des zweiten Stockwerkes des Königl. Schlosses. Es war eine sehr umfassende Komposition. Die Zwingerbauten sind Vorhof; an der Nordseite, welche jetzt durch das von Semper erbaute Museum

eingenommen wird, eine der gegenüberliegenden Südseite entsprechende Galerie, deren Mitte in Thiele's Bildern nur als ein rundvorspringender Treppenaufgang erscheint, von Pöppelmann aber, wie aus seinem Kupferwerke zu ersehen ist, als ein in den inneren Schloßhof führender mächtiger Portalbau gedacht war, der das Südportal an Reichthum und Pracht der Gliederung noch weit übertreffen sollte. Als Fortsetzung der Ost- und Westseite des Zwingers, auf erhöhtem Plateau, zwei langgestreckte mächtige Schlösser im Stil der Tuilerien; an der Elbseite ein abschließender Verbindungsbau, gleich den entsprechenden Querseiten des Zwingers aus Galerien und einem hochragenden Mittelportal bestehend; an der Rückseite dieses Portalbaues Freitreppen nach dem Elbufer. In der Weite des Schloßhofes Statuen und Springbrunnen.

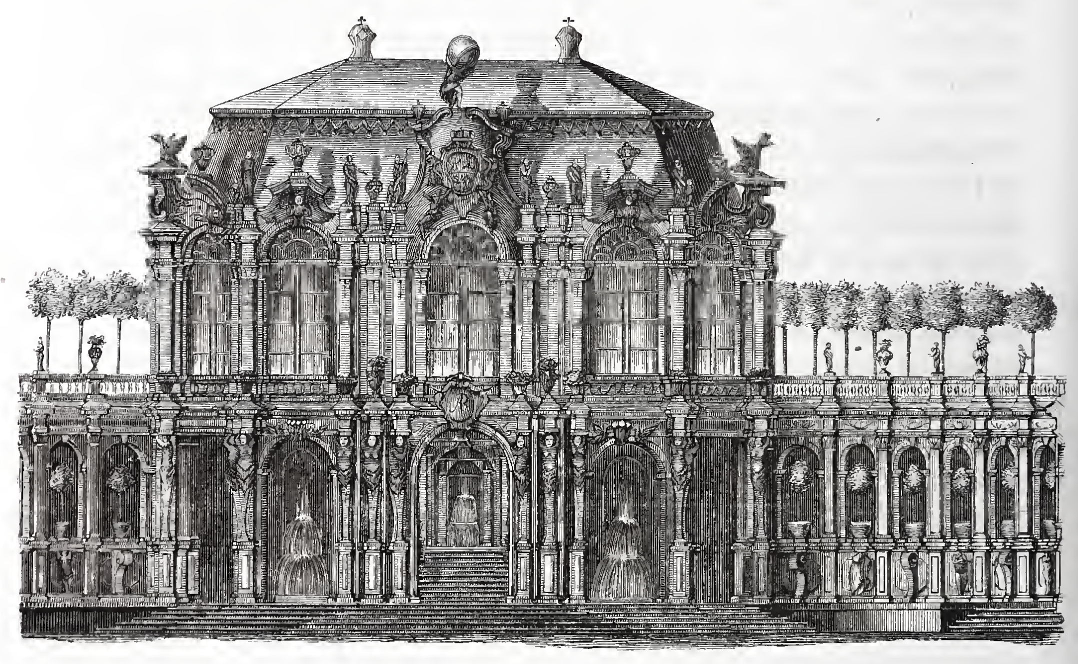
Der König behandelte diese große Bauunternehmung durchaus als persönlichste Angelegenheit. Die auf uns gekommenen Aktenstücke bezeugen, wie er überall mit souverainster Eigenmacht durchgriff, wo Schwierigkeiten zu beseitigen waren. Kurz nachdem der Zwingerbau begonnen war, hatten Graf Flemming und Graf Wackerbarth gegen die Durchbrechung des Festungswalls Einspruch erhoben. Ohne diese Durchbrechung aber war die Regelmäßigkeit der Zwingeranlage undurchführbar. In einem Dekret vom 9. August 1711 aus dem Hauptquartier zu Altenhof erklärte der König, daß, da er aus sonderbarer Liebe zur Baukunst, deren er sich sonderlich zu delektiren pflege, verschiedene Dessins bisher selbst inventirt, zu Papier gebracht und solche dem Landbaumeister insgesammt auszuführen immediate anbefohlen habe, er zwar die gute Absicht jener pflichtmäßigen Bedenken anerkenne, dennoch aber bei seiner festen Resolution verbleibe und sich auch einvorallemal als Herr die ganz freie Disposition vorbehalte. Ganz ähnliche Befehle erließ der König am 16. November 1711 aus dem Quartier Lissau vor Stralsund, und am 6. März 1716 aus Warschau. Der eine dieser Befehle lautet: „Demnach wir den auf hiesiger Vestung zu Unserem Plaisir angefangenen Bau, ohnerachtet derselbe der Fortification und Defension des Ortes nachtheilig ist, gleichwohl zu continuiren gemeint sind, begehren wir, diesen Bau nicht zu hindern".

Mit der unmittelbar am Wall gelegenen Westseite wurde begonnen; es ist die reichste und die in der Raumdisposition mannigfaltigste. Darauf die Südseite. Zuletzt die im Jahre 1722 ausgeführte Ostseite.

Zur Bestreitung des Kostenaufwandes waren in den Jahren 1711—1722 alljährlich 48,000 Reichsthaler ausgesetzt. Doch reichte bei dem verschwenderischen Glanz der inneren Ausstattung, welche dem fortschreitenden Bau Schritt vor Schritt folgte, diese Summe nicht aus, zumal inzwischen auch die Errichtung eines Opernhauses und eines Redoutenhauses an der Ostseite des Zwingers in Angriff genommen wurden. Es entstanden Finanzverlegenheiten. Anleihen, welche wiederholt in den Akten verzeichnet werden, konnten auf die Dauer nicht helfen. Und so kam es, daß der König, so schwer es ihm auch fallen mochte, in einem Dekret vom 22. Februar 1718 „das große Dessin wegen gänzlicher Abbrechung des alten Schlosses und der Ausführung eines ganz neuen in Ansehung des Zustandes der Kassen" einstweilen aufgeben mußte. Ja im Sommer 1722 wurde sogar der Zwingerbau selbst unterbrochen, obgleich der Ausbau der Ostseite noch nicht vollendet war und die Nordseite noch gänzlich fehlte. An der Nordseite wurde vorläufig eine einfache Koulissenwand aufgeführt, an welcher die Anmalung der beabsichtigten architektonischen Gliederung und Dekoration für die mangelnde architektonische Ausführung eintreten mußte. Später beabsichtigte August III. an dieser Stelle ein Schloß aufzuführen, wenn auch in

einfacherer Form als der Schloßplan August's des Starken gewesen war; der Plan Longlüne's aus dem Jahre 1736 ist noch vorhanden. Aber auch diese Absicht wurde wieder aufgegeben. Erst durch den Müseumsbau Semper's (1846—1855) gewann der Zwinger den länger als ein Jahrhundert vermißten Abschluß.

Nach wie vor aber bewahrte der König dem Zwinger die ausgesprochenste Vorliebe. Er errichtete jetzt für die Ueberwinterung der Orangerie ein besonderes Gebäude in der Herzogin Garten und überwies die Räumlichkeiten in den Galerien des Zwingers, die ursprünglich jenem Zwecke dienen sollten, den Königl. Kunst- und Raritätensammlungen eine Bestimmung, die diesen Räumen bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Unter den aufbewahrten Papieren des Königs findet sich ein eigenhändiger Entwurf für die Anordnung und Vertheilung der einzelnen Sammlungen. Die Beschreibung Pöppelmann's hebt



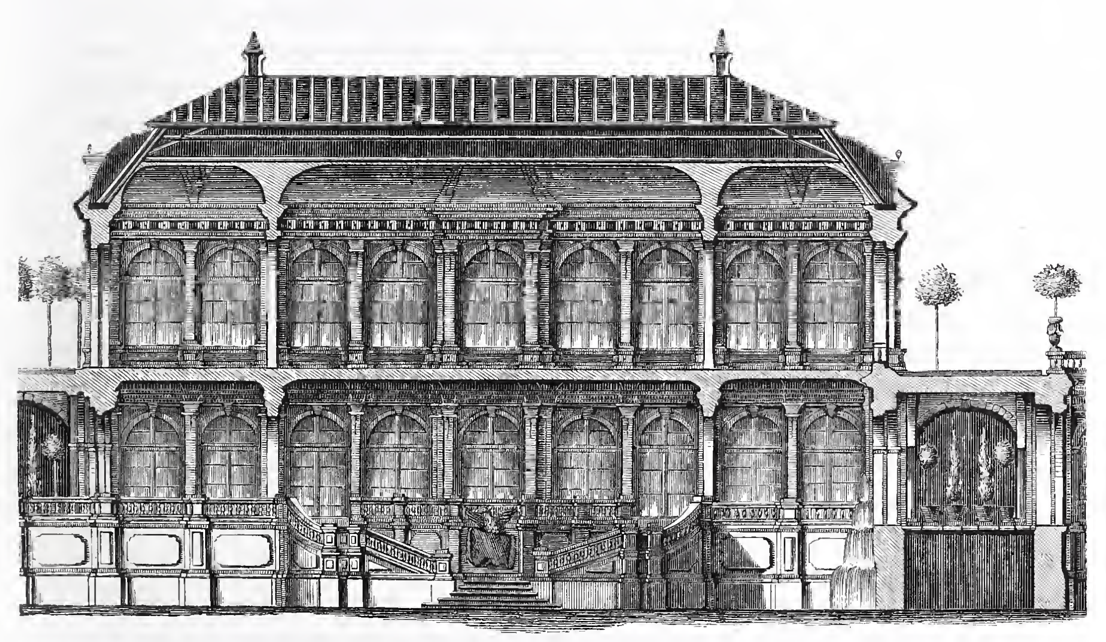
Aufriß des Westpavillons des Dresdener Zwingers nach Pöppelmann.

hervor, daß durch diese neue Einrichtung der Zwinger den römischen Thermen nur um so ähnlicher geworden.

Es war ein seltenes Glück, daß die prachtliebende Baulust des Königs in Pöppelmann einen Architekten fand, der an genialer Ursprünglichkeit und Erfindungskraft unbedingt der erste Künstler seiner Zeit war, und der selbst einem an sich entarteten Baustil Schönheit und Formenadel zu geben wußte.

Kein Zweifel, daß viele Ideen und Motive des Baues August dem Starken selbst angehören. Pöppelmann nennt in der Widmung seines Kupferstichwerks den Zwinger das Denkmal der hohen Einsicht und der vollendeten Kunstkenntniß des Königs. Aber ebenso unzweifelhaft ist es, daß nichtsdestoweniger das Eigenste in der Stimmung und Durchführung der Gesammtkomposition das eigenste Verdienst Pöppelmann's ist. Wie hätte er sonst wagen dürfen, jedem einzelnen Blatt seines Kupferstichwerks das „Pöppelmann invenit" hinzuzufügen?

Matthäus Daniel Pöppelmann war 1662 in Dresden geboren. Ueber seinen Bildungsgang ist nichts bekannt. Und auch über sein späteres Leben haben sich nur einige dürftige Angaben erhalten. Im Jahre 1696 wurde er Baukondukteur, am 10. März 1705 wurde er Landbaumeister mit dem Titel eines Geheimen Cämmeriers. Im Jahre 1710, als er mit der Entwerfung der Zwingerpläne beschäftigt war, finden wir ihn in Rom und Neapel; zu gleichen Zwecken war er 1715 in Paris. Am 17. März 1711 bei Beginn des Baues wurde sein Gehalt von 600 Thaler auf 1200 Thaler erhöht, „weil er wegen gegenwärtig und künftig zu führender Schloßgebäude sich aller sonst gehabter Privatgebäude, dabei er ein Ergiebiges verdienen können, entschlagen muß". Am 21. Februar 1718 wurde er Oberlandbaumeister. Nach der Ausführung des Zwingerbaues leitete er in den Jahren 1727—1731 die Umgestaltung und Verbreiterung der Elb-



Durchschnitt eines Seitenpavillons des Dresdener Zwingers nach Pöppelmann.

brücke; namentlich verdanken wir ihm die Verstärkung der Pfeiler durch den Anbau der runden Seitentheile, welche diese Brücke zu einer der stattlichsten und malerisch schönsten Brücken der Welt machen. Ueberdies viele Umbauten in den königlichen Lustschlössern, besonders in Moritzburg. Auch die künstlerische Anordnung des Lustlagers von Zeithain (1730) wurde ihm übertragen; ja selbst Spielereien, wie den Entwurf des großen Fasses auf der Festung Königstein, übernahm er. Es zeugt für das Ansehen, in welchem Pöppelmann bei dem Könige stand, daß dieser ihm durch ein Dekret vom 4. Juli 1714 „zu einiger Ergötzlichkeit" und „um seiner bisher treugeleisteten Dienste willen" die Anwartschaft auf ein künftig etwa freiwerdendes Lehngut im Werth von 5—6000 Thaler eröffnete und ihm infolge dieser Anwartschaft am 14. August 1731 das Lehnrichtergut zu Seligstadt bei Stolpen als Erbgut zuerkannte. Pöppelmann starb am 17. Januar 1736; sein Begräbniß auf dem Kirchhofe in der Friedrichstadt war ein überaus feierliches. Die Zeitgenossen schildern Pöppelmann als einen liebenswürdigen und feingebildeten Mann, dessen Haus die gesellschaftliche Vereinigung aller Dresdener Künstlerkreise, besonders auch der musikalischen, war.

II.

Für den architektonischen Eindruck des Zwingers ist es entscheidend, daß sein Grundriß in so durchaus klaren und festen geometrischen Verhältnissen ist. Die Grundform ist ein Rechteck von 117,20 M. (413,71 F. Sächs.) Länge und von 107,20 M. (378,01 F. Sächs.) Breite. Die Querseiten dieses Rechtecks, die West- und Ostseite, sind geschlossen gradlinig; nur die Mitte ist durch einen Portalbau herausgehoben. Die Langseiten, die Süd- und Nordseite, durchbrechen diese Gradlinigkeit; aber auch diese Durchbrechung steht wieder innerhalb fester geometrischer Gesetzmäßigkeit. Jede dieser Seiten zerfällt in drei Theile: der südliche Eckttheil von 37,60 M.; der nördliche Eckttheil, wahrscheinlich durch Terrainbedingungen veranlaßt, von 38,60 M.; der mittlere Theil von 41 M. Auf den Eckttheilen je ein oblonger Pavillon; der mittlere Theil aber öffnet und erweitert sich in ein Seitenquadrat, dessen Rückseite durch einen abschließenden Kreisbogen ersetzt wird; in der Mitte dieses Kreisbogens wieder je ein Pavillon, aber polygon gebildet. Die mittleren Portal- und Pavillonbauten markiren die Längen- und Querachse, die Eckpavillons markiren die Gestalt des Rechtecks; sie geben der Komposition Klarheit und Uebersichtlichkeit, Halt und Masse.

Ganz entsprechend die Eintheilung des Hofraums. In der Längen- und Querachse breite gradlinige Wege; zwischen den Achsen Rasenparterres mit Wasserbassins.

Und von derselben Klarheit und Folgerichtigkeit ist auch der Aufriß. Auf hohem Sockel Bogenstellungen mit eingespannten Pilastern; Plattform und Balustradenkrönung. In den Pavillons setzt sich auf dieses Untergeschoß ein Obergeschoß, das die Uebersetzung und Wiederholung desselben Arkadenbaues ist; die Balustradenkrönung des Untergeschosses als Fensterbrüstung durchlaufend. Ueberaus feine und harmonische Verhältnisse. Alles geht auf das Schlanke, Leichte, anmuthig Heitere. Um mehr Anmuth und Leichtigkeit zu gewinnen, sind die vier oblongen Eckpavillons auf jeder Seite um je zwei Arkaden zurückgesetzt.

Eine Konception von zwingender Genialität, wirkungsvoll malerisch und doch stilvoll architektonisch!

Wohl fühlen wir in der vorwaltenden Hinneigung zum Malerischen die mächtige Einwirkung des herrschenden Barockstils, und die Anlage der dominirenden Pavillons ist entschieden französischer Bauweise entnommen; aber die vielgestaltige Abwechselung ist bestimmt und getragen von einem festen einheitlichen Grundakkord, ja in der Klarheit der Anordnung, in der Rhythmik der Massengruppirung, in der Reinheit der architektonischen Grundformen kann sich der Zwinger mit allen besten Renaissancewerken vergleichen.

In der architektonischen Ausbildung und Durchbildung aber überläßt sich der Künstler allen Ausgelassenheiten, zu welchen der Barockstil nur immer die Hand bot. Pöppelmann nennt dies in der Beschreibung seines Bauwerks die genaue Beobachtung der heutigen Bauart.

Vornehmlich durch zwei Eigenheiten unterscheidet sich die Formensprache des Barockstils von der Reinheit und dem harmonischen Wohllaut der guten und ächten Renaissancesprache. Das Komponiren im beständigen Fortissimo, wie Jacob Burckhardt treffend das Wesen des Barockstils bezeichnet hat, äußert sich in der Behandlung der struktiven Formen als eine übermäßige Betonung der architektonischen Lebendigkeit und Kraftanstrengung, in der Behandlung der Ornamentation als prachtsüchtige Ueberfülle und Ueberladung. Nach beiden Seiten hin behandelt und handhabt der Erbauer des Zwingers dieses über-

quellende Leben des Barockstils mit einer Frische und Ursprünglichkeit unerschöpflichsten Phantasiereichthums, mit einer durchgreifenden Sicherheit und Gewalt der künstlerischen Stimmung und Charakteristik und mit einer Bravour ungebundenster Virtuosität, daß der Zwinger eine der eigenartigsten und geistvollsten Schöpfungen der genannten Stilrichtung und unbestreitbar das glänzendste und geschichtlich denkwürdigste Bauwerk seines Zeitalters ist.

Durch den ganzen Bau geht in ächtester Barockweise unablässige rastlose Bewegung. Das wogende malerische Leben des Grundplans erfüllt und vollendet sich in dem feinberechneten symmetrischen Gegensatz der einstöckigen Galerien und der zweistöckigen Portale und Pavillons, in dem feinberechneten symmetrischen Gegensatz des Oblongen und Polygonen, des Geschlossenen und Durchbrochenen, des Gradlinigen und Gebogenen, des Vorspringenden und Zurücktretenden. Die architektonische Masse ist fast ganz und gar in die breiten und hohen Arkaden aufgelöst, welche für die Portale und für die polygonen Mittelpavillons als offene Durchgänge, für die Galerien und für die oblongen Eckpavillons aber als Lichtöffnungen dienen; zwischen diesen Arkaden belebtes zusammengedrängtes Pilaster- und Säulenwerk oder ausgetiefte Statuennischen. Und zu dieser möglichsten Auflösung der architektonischen Masse tritt die rege Lebendigkeit der architektonischen Kräfte. Fast alle tragenden Glieder sind vervielfacht. Die Pilaster und Halbsäulen mit zwei oder drei zurücktretenden Nebenpilastern, die Säulen stets gekuppelt und in mehrfacher Nebeneinanderstellung; ja an bestimmten hervorragenden Stellen, in denen sich das architektonische Leben zu noch vollerer Tonart steigert, wandeln und beleben sich die Pilaster in hermenartige Atlanten, die in der Derbheit ihrer Muskulatur und in der Heftigkeit ihrer Stellungen und Bewegungen die Wucht der ihnen auferlegten Last in den mannichfachsten Abstufungen zu eindringlichstem Ausdruck bringen. Aber es ist dafür gesorgt, daß auch diese scharfe Hervorhebung der architektonischen Kraftanstrengung mit der Grundstimmung freier spielender Heiterkeit in festem Einklang bleibe. Die Kapitäle der Pilaster und Säulen sind ionische und korinthische, und zwar in reichster Verzierung; und mit verständnißvoll begehrlichem Lächeln und Lachen bekunden die figürlichen Hermenatlanten, lüsterne fröhliche Satyr- und Pansgestalten, wie freudig sie sich bewußt sind, mit ihrer Noth und Mühe im Dienst der Lust und Freude zu stehen. Pflanzenhaft gebildete Schlußsteine umranken die Laibung der Bogen. Die Gesimse sind stark ausladend, aber feingegliedert. Ueber den Gesimsen, auf dem Mittel der Pilaster und Bogenkrönungen, die üppigste Fülle krönender Statuen und Fruchtkörbe, gebrochener Giebel und ovaler Dachfenster. Dieselbe bewegte Gliederung auch in der Dachbildung; in den geschweiften, ehemals blaubemalten, kupfernen Mansardendächern der Pavillons mit ihren stilentsprechend profilirten Essenköpfen leicht und zierlich, in dem wulstigen kuppelartigen Abschluß des Portals als ein Capriccio übermüthigster Barocklaune.

Es giebt wohl kaum ein zweites Bauwerk, dessen rein struktive Formen bereits von einer so keck herausfordernden Lust am Malerischen, am sinnlich Heiteren, am pomphaft Prächtigen und Festlichen erfüllt und getragen sind. Und doch würde der Künstler gemeint haben, hinter dem Ideal seines hohen Bauherrn sowohl wie hinter dem Ideal seiner eigenen verschwenderischen Phantasie zurückzubleiben, hätte er dies volle strömende Leben des Struktiven nicht noch bereichert und gesteigert durch das üppigste Spiel ausschweifendster und prunksüchtigster Ornamentik. Es war noch so Vieles zu sagen, was die stumme Architektur nicht zu sagen vermochte. Die Steine sollten erzählen, was es für

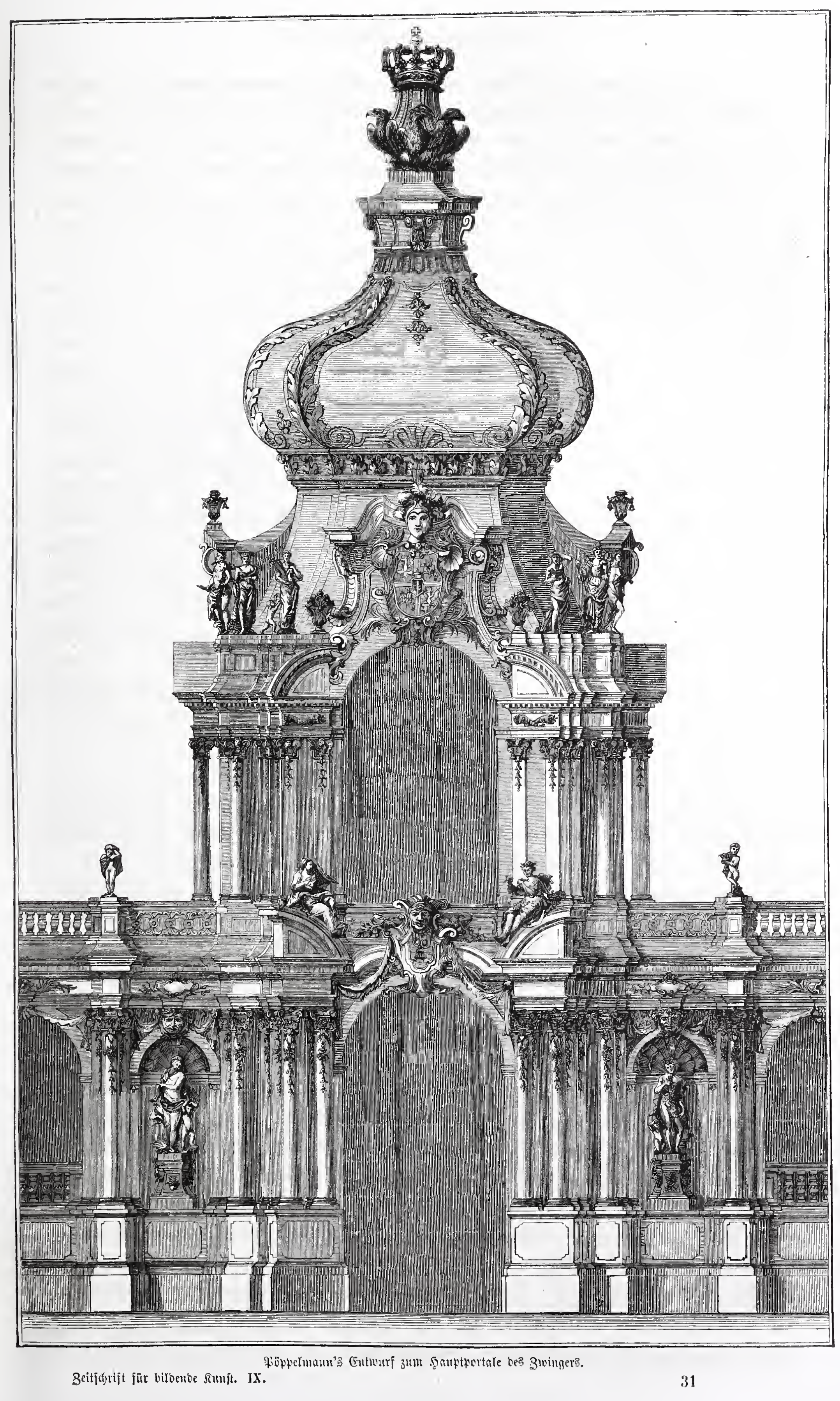
ein mächtiger und gewaltiger Herr ist, der sich diesen Prachtbau geschaffen, und wie alle freundlichen Götter willig bereit sind, alle holden Gaben der Macht und der Lust in unbeschränkter Fülle zu bieten. Daher an den Friesen und Bogenzwickeln als Hinweisung auf die Reichsstatthalterschaft und auf die polnische und sächsische Krone der vielfach angebrachte doppelte Reichsadler, die polnischen Adler, die Kurhüte, Ordenssterne und Ordenskreuze, die Siegestrophäen, die verschlungenen Namenszüge, die Wappen, die gekrönten Schilde, die Scepter und Kurschwerter, die Kurmäntel, die Thronsitze, die Palmen und Lorbeerzweige und Füllhörner, und an den Säulen und Pilastern und Postamenten und an all den anderen Füllungsflächen die vielen Fruchtschnüre und Blumengehänge, Akanthusranken und Panspfeifen! Und daher vor Allem auch auf den Dach- und Fenster- und Giebelkrönungen die vielen Statuen des Herkules, in welchem August der Starke so gern sein mythologisches Spiegelbild sah, und die vielen allegorischen Statuen der Tugenden und der Künste, der ruhmverkündenden Fama und der frohsinnigen Liebesgötter, der Jahreszeiten, der Satyrn und der Waldnymphen, der Nereiden und Tritonen, die vielen Fruchtkörbe und Blumengefäße, und in den Bogenschlußsteinen die unzähligen Masken, den gleichen Darstellungskreisen angehörig. Man hat diese nie rastende Dekorationslust eine nach außen gewendete Innendekoration genannt; gewiß ist, daß diese Dekoration zwar von großer malerischer Wirkung ist, um so mehr, da das stark herausgehobene Relief das lebendigste Spiel von Licht und Schatten hervorruft, in ihrer Ueberladung aber allerdings aus dem architektonischen Rahmen heraustritt. Auch die Formenbehandlung des Details mahnt bereits an das kommende Rococo.

Der althergebrachte Vergleich des Zwingers mit dem beliebten Modetanz des Menuets hat seine tiefe Begründung. Er ist die gemessene heitere Bewegtheit koketter Grazie.

III.

Am keckſten und ausgelassensten sprudelt die architektonische Laune und Prachtliebe in der Gestaltung und Gliederung des Hauptportals an der Südseite und der beiden polygonen Mittelpavillons an der West- und Ostseite.

Wie es dem stolzen Majestätsgefühl August's des Starken gemäß war, ist das Motiv des Hauptportals die gebietende Form des römischen Triumphbogens, aber durchaus frei und eigenartig umgebildet. In der Mitte das mächtige Thor mit weiter und hoher Bogenspannung; es ist eingefaßt von dichtgedrängten Pilastern und vortretenden Säulen, deren Unterbau dem hohen Sockel der anschließenden Seitengalerien entspricht. Zu beiden Seiten Statuennischen mit der gleichen Pilaster- und Säulenumfassung. Das Gebälk stark vorgekröpft. Und nun setzt sich über dem Mittelbau ein zweites Stockwerk auf, das die großen weiten Bogenöffnungen und die reichen dichtgedrängten Pilaster- und Säulenstellungen des unteren Thores fortsetzt und vermehrt und steigert und das Gebälk reicher und weicher gestaltet und gliedert, und dies Gebälk alsdann über den Pilastern mit Statuen und Vasen und Fruchtkörben, und über den Bogenöffnungen mit geschweiften Giebelkrönungen, die ihrerseits wieder Wappen und Masken umrahmen, abschließt. Noch aber findet all dies quellende und steigende Leben nicht Rast und nicht Ruhe. Auf's Neue erhebt sich, durch jene Statuen und Giebelkrönungen vermittelt und vorbereitet, ein Aufbau; achteckig, geschweift, sich nach oben schlank verjüngend, dann plötzlich überquellend und sich ausbauchend und dann wieder immer enger und enger sich zusammenziehend, so daß ein Kuppeldach entsteht, dessen geschweifte, nach oben spitz zulaufende Kanten an die



Pöppelmann's Entwurf zum Hauptportale des Zwingers.

Form einer Krone anklingen; eine Form, die durch die reiche Verzierung der Reifen mit scharfausgezackten vergoldeten Akanthusblättern noch ganz ausdrücklich betont wird. Und über diesem Kuppelbau ein schlank emporragender letzter Abschluß, dessen Spitze die sich prächtig silhouettirende mächtige goldene Königskrone trägt, ringsum von vergoldeten Adlern umschlossen.

Sicherlich ist dieses Portal mit seinen unablässigen Brechungen und Biegungen und mit seiner üppig überwuchernden Dekorationspracht eines der muthwilligsten Wagnisse launenhaftesten Barockstils. Es spottet der unverbrüchlichsten Stilgesetze und sucht mit souverainster Eigenlaune und mit sichtlichstem Behagen die ausschweifendsten und die der Schwere und Sprödigkeit des Materials widersprechendsten Formen auf; dennoch muß man bewundern, wie fein vermittelt überall die Uebergänge sind und mit welcher Geschicklichkeit trotz all dieser Seltsamkeiten und Willkürlichkeiten überall wenigstens der Schein organischer Folgerichtigkeit erstrebt und gewahrt ist. Unbegreiflich, wie selbst achtbare Kunstforscher hier von indischen Einwirkungen sprechen und dabei auf das im Grünen Gewölbe befindliche Prachtstück Dinglinger's vom Hofstaat zu Delhi verweisen mochten!

Und welch blühendes genußfreudiges Leben umfängt uns, wenn wir uns vor den polygonen Mittelpavillon der Westseite stellen!*) In den Bogenmitteln der beiden anliegenden Seitengalerien Vasen mit Blumen, auf Konsolen, die von fröhlichen Pansgestalten getragen werden. Der Pavillon selbst aber öffnet sich in der Vorderansicht durch drei große Arkaden, die Pilaster, schon am Sockel mit Masken und Fruchtschnüren verziert, gehen in ihrem oberen Theile in figürliche Hermen über, deren bacchisches Wesen Gehänge von Traubenbündeln und Weinlaub und Panspfeifen bezeichnen, derbe Pans- und Satyrgestalten, in heftigster und angestrengtester Armbewegung energisch hebend und tragend und doch aufjubelnd in strotzender Lebenskraft. Durch die offenen Arkaden der Durchblick auf einen Springbrunnen in reich verzierter Nische und auf die nach dem Wallgarten führende Rampentreppe, welche bei festlichen Anlässen in eine Kaskade verwandelt wurde. Das Gebälk stark ausladend und reichgegliedert, über dem Mittel der Pilaster in malerisch symmetrischer Gruppirung Körbe und Vasen mit dem zierlichsten Aufbau überhängender Trauben und Blumen und Früchte, in den Bogenschlüssen und Bogenzwickeln Wappenschilder mit Namenszügen und Kurschwertern und Adlern. Die Formen und Verhältnisse des zweiten Stockwerks leicht und schlank; statt der figürlichen Hermen Pilaster mit Fruchtschnüren, statt der Arkaden weite Bogenlichtöffnungen. Die Gesimskrönung aber entwickelt und steigert sich zu einem Finale, das freilich die Grenzen und Bedingungen harmonischer Ruhe und Klarheit weit überschreitet, in seiner dithyrambischen Fülle und Pracht aber etwas wahrhaft Berauschendes hat. Ueber den Pilastern dichtgedrängte Statuen allegorischer Personifikationen und der kursächsische Löwe, als Bogenschlüsse gebrochene Giebel mit mächtig vorspringenden Masken und mit krönenden Fruchtkörben; in der Mitte ein vielfach geschweifter und gebrochener Giebelaufsatz, das vergoldete Wappen und die vergoldete Krone umschließend, deren Macht und Ruhm Gestalten der Fama mit Posaunenschall weithin verkünden, und oben bekrönt mit der Statue des die vergoldete Weltkugel tragenden Herkules, die das gebrochene und geschweifte Mansardendach weit überragend in prächtigster Silhouettirung dem Ganzen einen überaus wirksamen Abschluß giebt. Die Zeitgenossen verstanden, daß diese Darstellung des Herkules als die Weltkugel auf seinen Schultern tragender Atlas, wie Pöppelmann in seiner Beschreibung ausdrücklich bekundet,

*) Vergl. die Lichtdruck-Abbildung im vorigen Jahrgange, S. 8.

nicht blos hinweise auf die hesperischen Gärten, deren Abbild die königliche Orangerie sei, sondern zugleich auf die Reichsstatthalterschaft, die den König zu einem Weltherrscher mache.

Auch die dem Wallgarten zugekehrte Rückseite ist von reichster und wirksamster Durchbildung; Vorhalle mit gekuppelten Säulen, die Kapitäle und Bogenschlüsse und Giebelkrönungen verziert mit den reizvollsten Masken und Fruchtgehängen und Akanthusbildungen.

In gleicher Pracht und Fülle wie dieser Mittelpavillon der Westseite sollte sich auch der gegenüberliegende Mittelpavillon der Ostseite entfalten, sogar in noch größerer, denn er war der Eingang vom Schlosse aus. Derselbe reiche Blumenschmuck in den Arkaden der anstoßenden Seitengalerien, derselbe Aufbau, dieselbe Ueberschwenglichkeit der bildnerischen Ausstattung. Die nach dem Hofe liegende Innenseite ist auf das genaueste symmetrische Zusammenwirken mit dem Gegenüber des Westpavillons berechnet; selbst der die Weltkugel tragende Herkules wiederholt sich. Die Rückseite, welche der Stadt zugekehrt ist, sollte die Vorlage einer mächtigen Freitreppe erhalten; der Gesimskrönung entsprach in der Anordnung der Statuenfülle der Gesimskrönung der Vorderseite; doch sollte mit Hinweisung auf die benachbarten Opern- und Redoutengebäude an die Stelle des Herkules hier Apoll mit der Lyra treten und demgemäß als statuarische Umgebung der Kreis der Musen. Durch die inzwischen eingetretene Kassenerschöpfung aber wurde die Ausführung dieser Rückseite unterbrochen. Anstatt der Freitreppe nur die Gründung, anstatt der Statuen nur einige Vasen, ja sogar anstatt der Fensterarkaden in den Rückmauern der anstoßenden Bogengalerien nur Pilasterinkrustation. Diese überkommenen Formen hat auch die Restauration nach dem Brande von 1849 beibehalten, zumal der erweiterte Straßenverkehr das Aufgeben der Freitreppe bedingte.

Pöppelmann müßte nicht der geniale Barockkünstler gewesen sein, welcher er war, hätte er nicht auch die einfacheren einstöckigen Galerien in den allgemeinen Festrausch hineingezogen. Wie er bedacht ist, die todte Gradlinigkeit der Perrons vor den oblongen Eckpavillons durch vorgelegte doppelarmige Freitreppen mit rundem Vorsprung zu durchbrechen und zu beleben, so hat er für die lange, aus achtundzwanzig Bogenstellungen bestehende gradlinige Südseite, die nur in der Mitte durch das offene emporragende Triumphthor durchbrochen war, einen Reichthum von Kaskaden verwendet, der selbst in der an großartigen Wasserkünsten so reichen Barockzeit ohne Vorbild und ohne Beispiel ist. Auf jeder Seite des Portals, in höchst malerischer Anordnung, eine Gruppe von fünf Kaskaden, je eine größere von je zwei kleineren flankirt. Die größeren Kaskaden sind in fünf Beckenabsätze gegliedert, die durch Felsstücke getrennt und getragen werden; die fluthende vielgestaltige Wasserwelt wird motivirt und belebt durch reichen bildnerischen Schmuck von Tritonen und Panisken und Hippokampen. Die kleineren Kaskaden gliedern sich in drei Beckenabsätze von zierlicher Muschelform, die sich auf Akanthus- und Maskenkonsolen stützen; die Bekrönung wird durch einen wasserspeienden Amor gebildet, der, wohl in bewußter Reminiscenz an die berühmte Fontana delle Tartarughe, auf einer Schildkröte reitet. Auf der Balustrade der Galerie Statuetten von Genien, in den verschiedenartigsten Stellungen und mit den verschiedenartigsten Emblemen.

Genau dieselbe Architektur und genau dieselbe Kaskadengruppirung war auch für die unausgeführte Nordseite beabsichtigt.

Zwanzig Kaskaden an den Façaden der Galerien, vier Springbrunnen auf den Rasenparterres des Hofes, ein Springbrunnen in der offenen Arkadenhalle des westlichen Mittelpavillons, — was liegt in all diesem munteren Rauschen und Plätschern und Strahlen

und Glitzern für ein unsagbarer phantastischer Zauber! Und dazu der Zauber der reizvoll rhythmischen und doch so üppig koketten Architektur, und der Anblick und der Duft der symmetrisch aufgestellten prachtvollen Orangerie und der herüberragenden mächtigen Lindenalleen und Baumgruppen des nahen hochgelegenen Wallgartens, der die landschaftliche Fortbildung und Erweiterung der Zwingerarchitektur ist! Ein Sommernachtstraum im Stile von Versailles!

Außerhalb des geschlossenen Zwingerhofes und von diesem aus nicht sichtbar, aber unmittelbar an die Rückseite des nordwestlichen Eckpavillons anstoßend und mit diesem in den engsten architektonischen Zusammenhang gestellt, ist die Anlage des sogenannten Diana- oder Nymphenbades, eine wunderbar phantasievolle Schöpfung. Die sieben Arkaden der Rückseite des Pavillons, welche die Vorderseite der quadratischen Grotte ist, wiederholen sich auf den beiden Querseiten; die vierte Seite aber wird durch eine große Kaskade gebildet, welche von der Höhe des Zwingerwalls über Felsstufen in ein großes Bassin herabstürzt. In der Mitte des Hofes wieder ein Bassin mit einem großen Springbrunnen, von welchem berichtet wird, daß er über dreißig Ellen hoch stieg; neben diesem zwei kleinere. In den Mauernischen Nymphenstatuen, die eingespannten Pilaster in Tropfsteinrustika, auf den Balustraden krönende Statuen und Fruchtkörbe, zwischen diesen symmetrische Reihen hochragender Bäume. Noch heut liegt über diesen Trümmern unendliche Poesie, freilich nicht mehr die Poesie der Lust und der Freude, sondern die Poesie träumerischer Wehmuth!

Und auch auf der anderen Seite des Wallgartens, an der Seite des südwestlichen Eckpavillons und des westlichen Mittelpavillons, erhob sich ein Bassin mit mächtigem Springbrunnen; er war vom Zwinger aus sichtbar und trug wesentlich dazu bei, die reizvolle Wechselwirkung von Architektur und Landschaft zu steigern.

Es war dem Künstler Ernst gewesen mit seiner wetteifernden Nachbildung der römischen Thermen. Der Pracht und der Genußfreude des Aeußeren entsprach die Eintheilung und Ausstattung des Inneren. Die Haupträume waren die Obersäle der sechs Pavillons. Sie waren die Spiel- und Speise- und Tanzzimmer. Ihre Wirkung lag in dem Glanz der Dekoration, in der kostbaren Marmorinkrustation der Wandflächen und Fußböden, in der reichen Stukkatur der Simse und Hohlkehlen, in der Farbenpracht der von Sylvestre und Pelegrini gemalten Deckenbilder.

Nur ein einziger dieser Säle hat sich in der Pracht dieser Innendekoration erhalten. Es ist der Saal des südwestlichen Pavillons, der jetzt wegen der dort aufbewahrten mathematischen Instrumente der mathematische Salon genannt wird. Auch im Innern die Wiederholung der Arkadenstellungen, aber in edlerem Material und in reicherer Gliederung. Eingesetzte offene Arkaden trennen den Raum in einen Hauptsaal und in zwei kleinere Seitensäle. Die Pilaster von mattrothem und grauem Marmor in wirksamen wechselnden Farbengegensätzen; die Kapitäle und das Gebälk mit seinen Konsolen und Fruchtschnüren und Blättern und Eierstäben von Stuck. Die Ausführung dieser Gebälkornamente ist sehr reich, fast überladen; aber es ist wichtig, ganz ausdrücklich hervorzuheben, daß auch nicht der leiseste Anklang vom Schnörkel- und Muschelwesen des Rococo sich einmischt. Die in mächtiger Hohlkehle aufsteigende Decke ist mit einem virtuosen Gemälde Sylvestre's geschmückt; im offenen Himmelszelt das genußfrohe Dasein der olympischen Götter. Es ist die Weise Tiepolo's.

Bei der festen rhythmischen Gesetzmäßigkeit, die durch den ganzen Bau stetig hindurchgeht, dürfen wir von der Eintheilung und Ausstattung dieses einen Saales mit Sicherheit

auch auf die Eintheilung und Ausstattung der anderen Säle schließen. Der prachtvollste Saal war der sogenannte Marmorsaal im oberen Stockwerk des nordwestlichen Eckpavillons. Er war ganz und gar mit Marmor bekleidet und hatte die kostbarsten Spiegelfenster und die reichsten Vergoldungen. Eine rothe und weiße Marmorplatte des Fußbodens, vier Ellen breit und elf Ellen lang, soll 14,000 Thaler gekostet haben. In anderen Sälen Inkrustationen von buntem Jaspis.

Die unteren Säle, erst für die Orangerie, sodann für die Kunstsammlungen bestimmt, waren von geringerer Dekorationspracht. Doch auch hier mochte der Künstler sich seine Lust an Wasserkünsten nicht versagen. Den unteren Saal des südwestlichen Eckpavillons, unmittelbar unter jenem prachtvollen Obersaal gelegen, den wir unter dem heutigen Namen des mathematischen Saales kennen lernten, gestaltete er als Grottensaal. An den Deckenbildern Darstellungen des ausgelassenen Treibens der Tritonen und Nereiden. Die Rückwand besteht aus fünf Nischen, umrahmt von Pilastern und Bogen in Tropfsteinrustika; in der mittleren Nische eine große Kaskade, ebenso in den beiden Ecknischen je eine kleinere; die zweite und vierte Nische aber, welche die Hauptkaskade flankiren, sind Statuennischen mit den Statuen von Diana und Amor und von Pallas und Amor. Auf dem mit zierlichen Mosaikarabesken ausgelegten Marmorfußboden allerlei Vexirwässer. Selbst die Verzierung der Kronleuchter in Muschelform und in Tropfsteinbildungen. Die noch auf ihrem Standorte befindlichen Statuen erzählen in einer Inschrift, daß sie 1715 und 1716 von Balthasar Permoser von Salzburg aus sächsischem Marmor gefertigt wurden, und zwar im 64. und 65. Lebensjahre des Künstlers und, wie selbstgefällig hinzugefügt wird, „ohne Muster.“

Der Zwinger und der Wallgarten waren an schönen Sommerabenden der beliebteste Spaziergang der feinen Welt. Die eigensten Glanztage des Zwingers aber waren die großen prunkhaften Hoffeste, die Karroussels, die Wirthschaften, die Schnepperschießen, die Illuminationen, die Ritterspiele, die Schlittenfahrten, die Thierhetzen. Der länglich runde Platz des inneren Hofraumes erwies sich für Massenentfaltungen trefflich geeignet, und die vielen Perrons und Plattformen und Fenster faßten Tausende von Zuschauern. Besonders von den Festlichkeiten bei der Vermählung des Kurprinzen am 20. September 1719 und von den Festlichkeiten bei der Anwesenheit des Königs von Preußen am 4. Februar 1728 erzählen die Chronisten mit höchster Emphase. Bei jener ersten Festlichkeit ein prächtiges Karroussel der vier Elemente und ein Maskenzug zwölf verschiedener Völkerschaften, bei der zweiten Festlichkeit Ringelreiten und ein Fußturnier in Ritterharnischen. Es sind die Staffagen in Thiele's Zwingeransichten.

Wie jedes Kunstwerk, das aus ursprünglicher Erfindung stammt, ist auch der Zwinger, ohne es zu wissen und zu wollen, durchaus monumental. Der Zwinger ist die monumentale Verkörperung des sächsischen Hoflebens unter August dem Starken. J. M. von Loen, ein auch von Goethe gepriesener Sittenschilderer, spricht das innerste Lebensgeheimniß der Zwingerarchitektur aus, wenn er von seinem Dresdener Aufenthalt im Jahr 1718 in seinen „Kleinen Schriften“ (Th. I, 3, S. 65 ff.) berichtet: „Dresden schien zu meiner Zeit ein recht bezaubertes Land, welches sogar die Träume der alten Poeten übertraf. Hier giebt es immer Maskeraden, Helden- und Liebesgeschichten, verirrte Ritter, Abenteuer, Wirthschaften, Jagden, Schützen- und Schäferspiele, Kriegs- und Friedensaufzüge, Ceremonien, Grimassen, schöne Raritäten; kurz, Alles spielt, man sieht zu, man spielt mit, man wird selbst gespielt. Ludendo ludimur“.

Wiener Weltausstellung.

Das Kunstgewerbe.

II. Die Länder und ihre Kunstarbeiten.

(Schluß.)

Wer die Ausstellung Deutschlands mit einiger Gründlichkeit musterte, der konnte trotz der Verworrenheit des Eindrucks nicht übersehen, daß sich auf verschiedenen Gebieten wenigstens die Anfänge derselben Bewegung und derselben Richtung zeigten, die wir in der österreichischen Kunstindustrie bereits mit Entschiedenheit ausgesprochen fanden. Wir haben das bei der Besprechung des deutschen Mobiliars schon mit Nachdruck anzuerkennen gehabt. Diese Eigenschaft wäre aber noch deutlicher hervorgetreten, wenn nicht das Arrangement, die Aufstellung in der deutschen Abtheilung so durchaus ungünstig und unvortheilhaft gewesen wären.

Nicht zum geringen Theil beruht es mit hierauf, auf der völligen, wie absichtlich erscheinenden Vernachlässigung der ästhetischen oder künstlerischen Seite des Arrangements, wenn der Erfolg der deutschen Kunstindustrie in den Augen des großen Publikums — und die Stimme war allgemein — einer vollen Niederlage gleich kam. Und eine solche Niederlage ist nicht bloß eine Sache der Ehre, sondern hat auch eine sehr materielle Seite, über welche das Urtheil einer Jury nicht zu trösten vermag. Dieser Eindruck, dieser Mangel an Erfolg wären aber sicherlich nicht in dem Maße nothwendig gewesen, wenn zu rechter Zeit Umsicht und künstlerisches Geschick gewaltet hätten. Beispielsweise führen wir die Goldschmiedearbeiten an. Hätte man zu den kleinen, gut und vortheilhaft arrangirten Schmuckarbeiten von Hanau und den süddeutschen Städten die in gewisser Hinsicht eminenten Silberarbeiten von Berlin, München, Nürnberg hinzugefügt, hätte man rechtzeitig für eine würdige Vertretung der rheinischen Goldschmiedekunst, insbesondere der kirchlichen, gesorgt, die ganz und gar unzulänglich vertreten war, hätte man das alles in würdiger Aufstellung zu einem Ganzen vereinigt, so würde die deutsche Goldschmiedekunst eine höchst respektable Figur auf der Ausstellung gespielt haben. Aehnliches läßt sich von den kostbaren Geweben des Rheinlandes und Sachsens sagen, die sich sehr unvortheilhaft präsentirten.

So wie es sich dem Auge darstellte, konnte das Arrangement nur die Schwäche der deutschen Kunstindustrie, die Unsicherheit und Zerfahrenheit der Bestrebungen, den Mangel an Reiz und Originalität vergrößern. Das Gute, das vorhanden war, kam auf diese

Weise nicht einmal zur Wirkung. Die gemeinsamen Züge erschienen in der Zerrissenheit wie rein negative, die guten Tendenzen, die man schon kennen mußte, knüpften sich an einzelne Persönlichkeiten, einzelne Anstalten oder zeigten sich an einzelne Orte und Landschaften gebunden. Auch so kamen sie nicht zur vollen Geltung, wie z. B. die kunstindustriell bedeutendste Gegend Deutschlands, das Rheinland, in keiner Weise seiner Bedeutung gemäß auf der Ausstellung erschienen oder dargestellt war.

Auch in der zerstreuten Aufstellung erschienen die deutschen Gold- und Silberarbeiten, insbesondere aber die letzteren, neben den Möbeln als der bedeutendste Zweig der deutschen Kunstindustrie. Berlin, München, Nürnberg ließen erkennen, daß es ihnen an großen Aufgaben nicht fehlt, auch bemerkte man mit Vergnügen, daß es hier wirklich Künstler und bedeutende Künstler sind, die an solchen Werken theilnehmen. Der zierliche Pokal auf seinem reichgebildeten Postament mit Figuren und sinnreichen Emblemen, im Stil der deutschen Renaissance gehalten, den Kreling zum Jubiläum des Herrn von Cramer-Klett geschaffen, ist ein Stück ächter freier Goldschmiedekunst. Ausgeführt ist derselbe von Winter in Nürnberg. Aus demselben Atelier ist ein zweites schön gearbeitetes Stück nach einem Entwurf von Wanderer hervorgegangen, das nur an Bestimmungslosigkeit leidet. Von ganz anderem Genre sind die Berliner Silberarbeiten der berühmten Fabriken von Vollgold und von Sy & Wagner. Hervorragend sind die großen Werke, welche denkmalartig zur Erinnerung an die großen Siege oder als Ehrengeschenke für die Sieger geschaffen wurden. Leider sind sie nur zu sehr Denkmal, mehr Monumente der Skulptur als Silberarbeit. Im Uebrigen bemerkte man mit Vergnügen, daß der antikisirende Puritanismus der Berliner Goldschmiedekunst nachläßt. Man sah das theils an dem Uebergange zu Renaissanceformen, in denen schönes Tafelgeräth von Schalen und Kandelabern ausgestellt war, theils in der Annahme einer allerdings noch schwachen Vergoldung. Auch zeigte sich vortheilhaft der Einfluß der Hildesheimer Gefäße auf eine lebendigere Bildung des Ornaments.

Auch in dem Goldschmuck, wie er zahlreich und wohlgeordnet in der Kollektivausstellung der süddeutschen Goldschmiedestädte Hanau, Pforzheim, Gmünd, Stuttgart zu sehen war, zeigte sich entschiedener Fortschritt, theils in der Zeichnung, mehr aber noch in der Verfeinerung und Erweiterung der Technik. Nichtsdestoweniger, obwohl dieser Schmuck auch in Nachfolge der französischen Mode sein ornamentales Gebiet durch Aufnahme antiker Motive erweitert hat, leidet er immer noch an den alten Uebeln, Mangel an origineller, wirklicher Erfindung, höchst willkürlicher, mechanischer Zusammenstellung der verschiedenartigsten Ornamente und einer Fülle geschmackloser, nichtssagender, unkünstlerischer Motive. Welchen Einfluß könnte dieser so blühende Industriezweig mit wirklich guten Arbeiten auf den populären Geschmack ausüben!

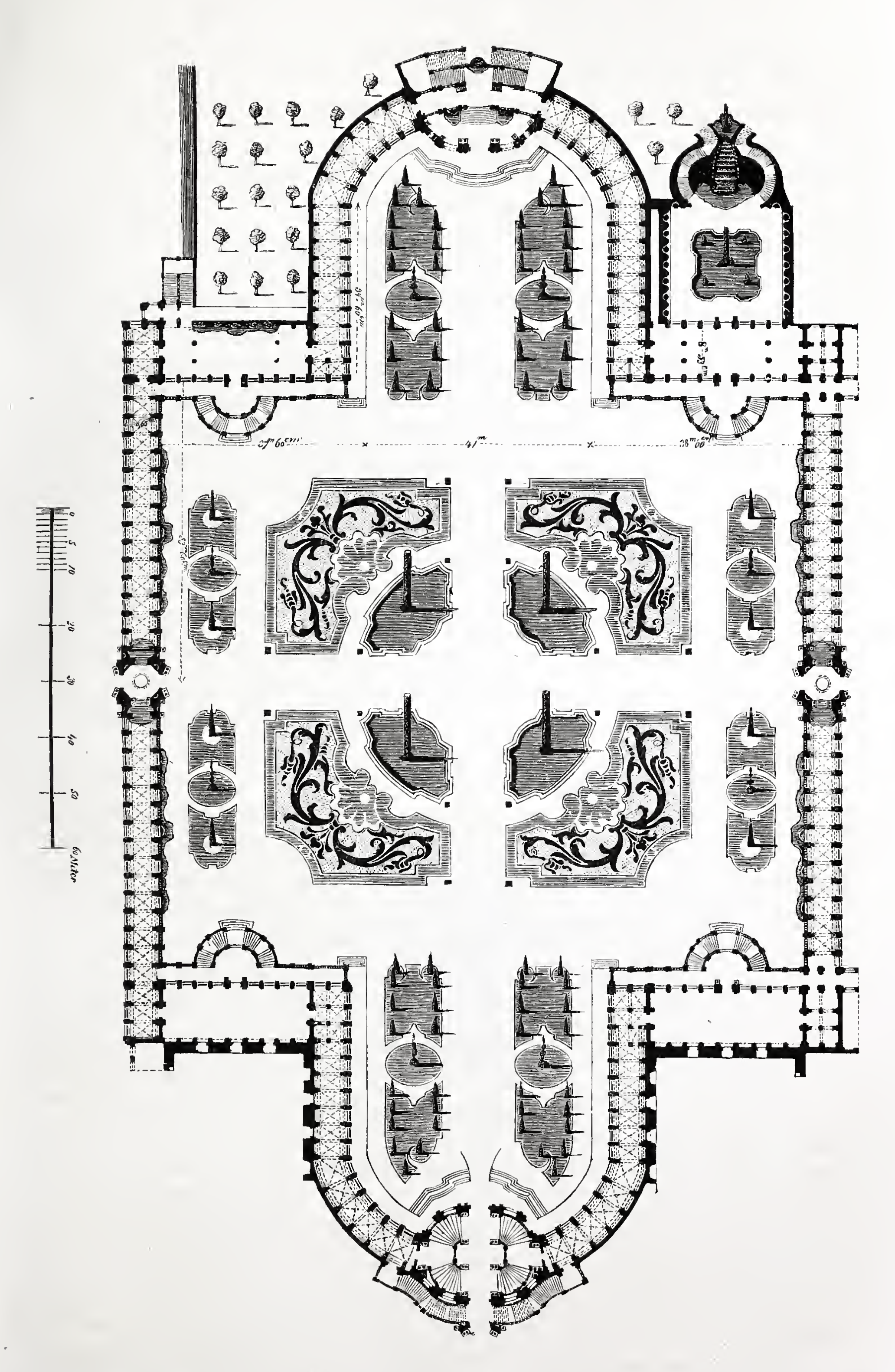
Auch den Arbeiten in unedlen Metallen, in Bronze und Eisen, haben wir nicht viel Gutes nachzurühmen Die Ilsenburger Eisengüsse nach älteren Arbeiten sind allerdings von ausgezeichneter Technik, aber es sind eben nur Kopien. Schmiedeeiserne Arbeiten feinerer dekorativer Eisentechnik vermochten wir nicht aufzufinden. Die Bronzen, die in zahlreichem Leuchtgeräth, vorzugsweise Berliner Art, vertreten waren, halten sich in den Grenzen des Anständigen, ohne irgend Reiz oder Schönheit zu zeigen. Nur das kleine emaillirte Geräth von Schreibzeugen, Schalen, Leuchtern u. a. aus der Fabrik von Ravené & Sußmann in Berlin ist ein hübsches Genre, wohl geeignet das gleiche Geräth von glatter Bronze, das bis heute den Dienst thut, anmuthig zu ersetzen.

In der ganzen deutschen Thonwaarenfabrikation erschien eigentlich nur eine Fabrik, die von Villeroy & Boch zu Mettlach, rührig und lebendig. Sie hat sich schon einen gewissen Namen durch ihre mit guten Ornamenten versehenen inkrustirten Fliesen erworben. Diesmal führte sie uns eine Fülle künstlerischen Gerättes vor in sorgfältiger Zeichnung und Ausführung. Nur litt es im Ganzen wie im Einzelnen an einem großem Fehler: meist unglasirt und matt in der Farbe, war es dekorativ trocken und reizlos. Wer in seiner Erinnerung die Ausstellung der Majoliken von Ginori oder der Faiencen von Deck in Paris damit vergleicht, wird den Gegensatz sofort begreifen. Die beiden königlichen Porzellanfabriken von Berlin und Meissen hielten sich genau auf bekanntem altem Standpunkt. Das hat nun zwar auch sein Gutes, namentlich wenn man eine so berühmte und auch so verdienstliche Vergangenheit hinter sich hat, wie die sächsische Fabrik, und vor wenigen Jahren noch mochte das der ganz richtige Standpunkt sein; allein heute, wo alles sich rührt und regt auf dem weiten Gebiete der Kunstindustrie, ist es mit dem Stehenbleiben für solche Fabriken, die den Beruf zu Kunst- und Musteranstalten haben, wohl nicht gethan. Auch einige neue Malereien, auf die alten Formen angebracht, genügen wohl nicht der Aufgabe. Das übrige deutsche Porzellan, das von verschiedenen Privatfabriken ausgestellt war, hielt sich auf dem allergewöhnlichsten Standpunkte der veralteten französischen Mode.

Nicht besser sah es mit den deutschen Glasarbeiten aus. Nur die Fabrik von Graf Schaffgotsche zu Königshütte zeigte mit einigen zierlicheren Formen, meist nach englischen Mustern, den Einfluß der jüngsten Bestrebungen; im Uebrigen trachtete sie ziemlich vergebens, das alte Genre durch vollkommnere Malerei zu veredeln. Der Weg ist eben nicht der rechte. Die Münchener Fabrik von Steigerwald's Neffen stand mit ihrer Ornamentation unter dem Einflusse des dortigen Kunstgeschmacks, aber sie verkannte dabei die wesentlichen Eigenschaften des Glases.

An Specialitäten, die manche rühmliche Seite zeigen, fehlte es der deutschen Kunstindustrie nicht. Wir nennen in dieser Beziehung Meyer's Anstalt für kirchliche Kunst in München und ihre reiche Ausstellung geschnitzten Kirchengeräths mit vortrefflichen Figuren von der Hand des Bildhauers Knabl. Auch sonst war die Kirche von der deutschen Ausstellung nicht schlecht bedacht, insbesondere mit Geweben und Stickereien, von München, Augsburg, wie vom Rheine her. Nur die rheinischen Goldschmiede waren, wie schon oben bemerkt worden, ganz unzulänglich vertreten. Selbst im Weißzeug für Tisch und Tafel regt sich, besonders in sächsischen Fabriken, ein besserer Geist, wenn auch hier das Richtige zum Theil auf falschem Wege, in der kunstvollen figürlichen Zeichnung, statt in der dekorativen Wirkung, gesucht wird. Einen völligen Umschwung zeigt die Ornamentation der Schwarzwälder Uhren, die in fabrikmäßigen Betrieb gekommen sind; nur sind sie leider mit ihren naturalistischen Schnitzereien ganz auf dem Holzwege.

So zeigt sich wohl überall in der deutschen Ausstellung der Geist, zuweilen auch nur der Wunsch der Neuerung, der Wunsch, sich frei und unabhängig im Geschmack zu stellen. Aber selten gelingt der Vorgang, oder er bleibt vereinzelt, oder es täuscht die Unsicherheit des Weges. Es fehlt an Klarheit, an entschiedener Führung, an dem Anblick guter Vorbilder, die den Geschmack reinigen und das Auge bilden, es fehlt endlich an ernster, gemeinsamer, entschlossener Thätigkeit auf dem ganzen Gebiete. Auch das wird und muß kommen; die Indolenz wird und muß überwunden werden. So negativ der Erfolg der deutschen Kunstindustrie auf der Ausstellung war, so vielfach und bestimmt traten doch



Grundriß des Dresdener Zwingers.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



für das tiefer sehende Auge die Versuche der Reform hervor. Die Bewegung ist in Fluß gekommen und wird, weil die Strömung für sie ist, sicherlich, wenn auch vielleicht langsam zum Ziele kommen. Und insofern hatten wir Recht, Deutschland bereits mit unter denjenigen Staaten zu betrachten, wo die internationale Frage des Geschmacks ausgekämpft wird.

4. Gruppe: Der Orient, China und Japan.

Da das Wesen der orientalischen Kunst in der Flächendekoration liegt, so ist mit der Schilderung der Wohnung, ihrer Dekoration und der Gewebe, welche sie zur Ausstattung bedarf, wie wir sie oben versucht haben, bereits die Hauptsache gegeben. Indessen kennt die orientalische Weberei gewisse Stoffe, meist zur Kleidung bestimmt, die im koloristischen Princip nicht einerlei mit dem der Teppiche sind; es giebt außerdem verschiedene Industriezweige, zumal in Metall, die noch ihre besondere Bedeutung haben, und endlich scheiden sich zwei Länder von dem übrigen, unter der Religion oder dem Kunsteinfluß des Islam stehenden Orient aus, China und Japan nämlich, deren wir noch nicht gedacht haben.

Was jenes zweite koloristische Princip der gewebten Stoffe betrifft, so tritt es zu dem der Teppiche in einen gewissen, allerdings nur gewissen Gegensatz. Denn beiden ist das gemeinsam, erstens, daß sie niemals mit Schatten und Licht erhöhen und so die Fläche für das Auge aufheben, und zweitens, daß sie, so sehr sie auch die Farben brechen mögen, um belebende, reiche Fülle der Töne zu erhalten, niemals dieselben mit Grau ertödten oder in Grau verwandeln. Das orientalische Kolorit ist niemals schwächlich, verblasen und verblaßt, verwässert und schal, wie das des achtzehnten Jahrhunderts, ist niemals schmutzig, trüb und widerwärtig, wie das der französischen Revolution und des Empire, ist niemals grau oder bunt und roh, wie das der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

Im Allgemeinen ist das koloristische Princip der orientalischen Teppiche das, eine Fülle verschiedener Farben sowohl in ganzen wie in gebrochenen Tönen so durcheinander zu vertheilen, daß keine Farbe als die herrschende hervortritt, sondern sich für das Auge in angemessener Entfernung nur ein gemeinsamer Ton ergiebt, der seinen Reiz und seinen Vorzug in dem schillernden schimmernden Spiel der Farben besitzt, die ihn zusammensetzen. Die Vertheilung kann in mehr blumiger Art geschehen, wie bei den indischen und persischen Teppichen, oder mehr geometrisch und ohne bestimmte Zeichnung, wie es denen Vorderasiens eigenthümlich ist. Eine Ausnahme davon machen fast die Mehrzahl der Smyrnaer Teppiche, bei denen Roth und Grün, insbesondere das erstere als Grund, in breiten Massen auftreten. Die zahlreichen Beispiele auf der Ausstellung in der indischen, persischen und türkischen Abtheilung ließen das deutlich erkennen.

Was bei den Teppichen die Ausnahme, der Gegensatz der Farben, ist bei den Kleiderstoffen das Orients eine sehr häufige Erscheinung. Allerdings folgen auch sie zum Theil dem Prinzip der Teppiche, sogar in noch erhöhtem Maße, d. h. in kleinerer Vertheilung, was z. B. von den tibetanischen und persischen Shawls gilt; aber dieses Farbenprinzip ist durchaus nicht das einzige. Ich erinnere hier beispielsweise an Shawls, Mäntel und andere Gegenstände indischer Fabrikation, bei denen auf dem Grunde von indisch rothem Kaschmir von vollster Gluth der Farbe großblumige stilisirte Stickereien in weißer Seide ausgeführt sind. Auch viele türkische seidene Prachtstoffe, welche ganze Farben in breiten Streifen gegen einander stellen, gehören hierher, namentlich auch die arabischen Burnus von Syrien

bis nach Marokko. Die Ausstellung zeigte dafür die Beispiele in Fülle. Ebenso ist die Art, wie die Inder in den Geweben mit dem Golde umgehen und es verwerthen, eine doppelte: entweder vertheilen sie es in kleinen Mustern auf einfarbigem Grunde oder mit verschiedenen anderen ungebrochenen, vollsaftigen Farben, oder sie lassen es in blanker Fläche wirken, wobei der Faden selbst schon glatt und spiegelnd ist. Dieses zweite Prinzip ist wohl dasjenige, welches den Eindruck einer effektvollen Pracht, die ja auch ihre Berechtigung hat, hervorzubringen geeignet ist, während es das erstere, das Teppichprinzip, mehr auf Ruhe und Feinheit, jedoch keineswegs auf Farblosigkeit abgesehen hat. Wir sehen daher jenes zu dem genannten Zwecke nicht bloß noch heute im Orient angewendet, sondern wir können es durch alle Zeiten verfolgen, bis es im achtzehnten Jahrhundert erstirbt.

Zwischen beiden Prinzipien liegt eine unerschöpfliche Fülle von Varianten, die sich bald der einen, bald der andern Seite mehr zuwenden, so daß das Studium der orientalischen Gewebe immer neues Vergnügen, neue Belehrung bot. Sicherlich waren sie auch niemals so umfassend vereinigt wie auf dieser Ausstellung, wenn man auch vielleicht in London mehr Prachtexemplare sah.

Aber, wie schon oben gesagt, erschöpft sich das Interesse der orientalischen Kunst nicht in der textilen Arbeit. Der Osten ist die urälteste Heimat der Metalltechnik, und alle feinere Kunst in Eisen und Stahl hat sich heute fast allein noch in Asien erhalten. Europa hat im Verlauf der letzten Jahrhunderte, im Verfall der Kunstindustrie der Renaissance, alles das verlernt und vergessen, womit einst seine Waffenschmiede und Schlosser glänzten, und was uns heute Spanien auf der Ausstellung davon vorgeführt hatte, das war eine glückliche Wiederaufnahme alter arabisch-maurischer Kunst. Zwar hat auch der Orient heute in diesen Künsten nachgelassen, und was uns der Norden Afrika's, Aegypten und die Türkei mit allen ihren Provinzen von verzierten Waffen sehen ließen, das war wohl noch die alte Technik, aber in durchaus roherer Arbeit. Noch schlimmer sah es mit dem Goldschmuck aus. Das Filigran hat sich wohl überall erhalten, aber nirgends sah man auch nur eine Annäherung an die antike Feinheit.

Die heutige orientalische Metallkunst beginnt, wenn man bessere Arbeit verlangt, erst jenseits des Kaukasus und in Persien. In der persischen Abtheilung waren verschiedene Waffenstücke ausgestellt, zumal Helme, Brustpanzer, Arm- und Beinschienen, welche noch gute Goldtauschirung in trefflichen alten Arabesken zeigten; sie wurden aber dennoch in jeder Beziehung von den indischen Waffen und Rüstungsstücken übertroffen, davon eine Vitrine eine große Anzahl vereinigte. Auch war es Indien allein vom Orient, China und Japan ausgenommen, welches noch mit seiner Goldschmiedekunst glänzte, mit seinen zierlichen Schmuckarbeiten in Gold und Silber, mit äußerst effektvoller Verwerthung der Steine und vor allem mit einem ganz vortrefflichen transluciden Email. Die indischen Metallarbeiten zeigten sich ebenso vielseitig in der Technik, davon manches heute Indien allein gehört, wie fein, sorgfältig und vollendet in der Ausführung.

Ueberhaupt muß man Indien als dasjenige Land betrachten, wo sich die orientalische Kunst am reinsten, vielseitigsten und vollendetsten erhalten hat. Das bewies auch unsere Ausstellung, obwohl von dem ganzen Orient vielleicht gerade dieses Land am mindesten seiner Bedeutung entsprechend vertreten war. Man fand wohl Gegenstände von aller Art der Kunstarbeit, wie sie dort geübt wird, aber selten in besonders glänzenden Beispielen. Leider beginnt auch für die indische Kunst eine europäische Frage, und die Anilinfarben

helfen das Kolorit, und englische Zeichenlehrer die reizenden, stilvollen blumigen Ornamente verbessern.

Die Kunst Indiens und Persiens hat so viel Verwandtschaft, daß man oft in Verlegenheit sein wird, ob man einen Gegenstand seiner Entstehung nach diesem oder jenem Lande zuschreiben soll, niemals aber wird ein einigermaßen kundiges Auge schwanken zwischen diesen beiden Ländern einerseits und China und Japan andrerseits. In früheren Zeiten hat ohne Frage eine Kulturverbindung zwischen Ostasien und jenen beiden Ländern stattgefunden, und man mag als sicher annehmen, daß vor einem Jahrtausend vielleicht und später noch, als die Kunst des himmlischen Reichs der Mitte glücklichere Zeiten kannte und noch nicht den kolossalen Zopf von heute trug, die chinesische Kunstarbeit und die chinesische Ornamentation höchst anregend auf die persische eingewirkt hat, und daß mit ihrer Hilfe jener Zweig des muhamedanischen Kunststils geschaffen ist, welcher noch heute in Persien und Indien lebt. Daher zeigen denn auch die alten chinesischen Arbeiten, je älter sie sind, um so mehr Verwandtschaft damit. Das Nähere freilich ist mit unserer heutigen Kenntniß nicht festzustellen; wir wissen des Genaueren nicht, wann und wie der heutige persisch-indische Dekorationsstil enstanden ist. In jedem Falle aber ist dieser Stil ein muhamedanischer und kein altindischer; er gehört dem Islam an, nicht dem Brahmaismus oder Buddhismus, und seine Uebertragung nach Indien kann schwerlich vor die Periode der arabischen Invasion fallen.

Heute scheidet sich die ostasiatische Kunst streng von derjenigen Persiens und Indiens. Während die letztere sich rein im Stile erhalten hat und wohl schwächer, aber nicht barock geworden ist, bildet gerade für die chinesische und die japanische Kunst die Bizarrerie den eigentlichen, entscheidenden Charakterzug. Es sind in beiden Stilen dieselben Grundelemente, dieselben dekorativen Prinzipien, aber in China und Japan sind sie alle in das Barocke umgewandelt. Die Unregelmäßigkeit, das plötzliche unmotivirte Abspringen von der Linie und der Regel ist zum Prinzip erhoben, grade wie im chinesischen Garten der Wanderer auf Schritt und Tritt von Ueberraschungen frappirt werden soll und die querſten Dinge mit einander abwechseln. Daher die Seltsamkeit der Formen, die verschnörkelten Ornamente, die wunderlichen Kostüme, die ungraziösen Bewegungen, die krumme und eckige Haltung der Menschen. Wir finden diesen Charakter überall in jeder Kunstarbeit, mehr freilich noch bei den älter, versteifter und knöcherner gewordenen Chinesen als bei den immer noch jugendfrischeren Japanern.

Was sich aber hiermit an Kunst und Geschmack vereinigen läßt, das besitzen beide Völker noch in hohem Grade, obwohl ihre heutigen Leistungen bei weitem nicht mehr das sind, was sie ehedem waren. Namentlich hat China in der Trefflichkeit seiner Arbeit abgenommen, und manche feine und gute Technik ist heute vergessen. Nichtsdestoweniger zeigte ihre Ausstellung, die namentlich von Seiten Japans umfassend und mit großem Verständniß der Aufgabe besorgt war, daß noch ein gut Theil, ja mitunter ein glänzendes Theil übrig ist, wovon die bessere Hälfte auf Japan kommt.

In Einem sind noch alle chinesischen und japanischen Arbeiten gut, in der Farbe. Können die neuen Gegenstände auch hierin sich nicht mit den älteren messen, wie z. B die ganze chinesische Ausstellung nichts bot, was sich im Kolorit den alten Zellenschmelzgefäßen an die Seite stellen ließe, so ist der Sinn für Harmonie, für feine Farbentöne doch nicht verloren gegangen. Dies ist fast das einzige Verdienst, welches die Porzellanarbeiten dieser Länder noch besitzen, da auch die Formen mit der Zeit plumper, barocker

und reizloser geworden sind. Jetzt verlegen sich die Japaner auch bereits auf das Imitiren europäischer Formen. Die gleichen Reize zeigen durchweg die Seidenstoffe und die wundervoll ausgeführten Stickereien; diese meist lebhafter in den Farben, zuweilen sehr lebendig und naturalistisch in Blumen und Vögeln gezeichnet, stets ohne Angabe von Schatten und Licht, jene zum Theil von feinen, zum Theil von tiefsten und sattesten Farben, zum Theil höchst zart in der Harmonie, andere wieder mit breiten Goldpapierfäden durchschossen, von brillantestem Effekt. Neben Porzellan und Geweben stehen wohl die Metallarbeiten am höchsten. Die chinesischen Bronzen, zum großen Theil dem Gottesdienst gewidmet und daher meist von den barockesten Formen, können sich mit ihren Vorgängern nicht messen, aber im zierlichsten Schmucke aus Goldfiligran, der auffallend frei von barocker Zeichnung ist, bringen sie noch heute die feinsten Arbeiten, wahre Museumsstücke, zu Stande. Dagegen sind die japanischen, mit Silber tauschirten Bronzearbeiten, die allerdings in den Formen auch nicht ohne ihren Zopf sind, von erstaunlicher Geschicklichkeit und Vollendung. Ihnen stellt sich das japanische Goldlack, das in allen Imitationen auch nicht annähernd erreicht wird, würdig zur Seite, während die entsprechenden chinesischen Arbeiten an Geschmack und Technik sich bei weitem geringer zeigten. Ebenso sind die chinesischen Emails gesunken und haben nicht einmal die alte Technik des Zellenschmelzes bewahrt, sondern statt dessen die unsolideste Art des gemalten Emails auf dünnem Kupferblech angenommen. Die Japaner üben noch das cloisonnirte Email und zwar mit großer Feinheit der Technik, aber an koloristischem Reiz stehen diese Arbeiten weit hinter ihren chinesischen Vorgängern aus dem Mittelalter oder dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert zurück.

So war die Kunst dieser Länder Ostasiens längst im Rückgang begriffen. Das Schlimmste aber ist, daß heute ihre europäische Frage an sie herantritt. Japan setzt sich mit allen Kräften auf europäischen Fuß und strebt, sich modern zu civilisiren. Schon ist es in das Harmonie-Concert der modernen Kulturstaaten aufgenommen, seine Gesandten residiren an den Höfen, geben diplomatische Diners und halten speeches trotz Beust und Gladstone. Wir haben die kleinen Männer in buntgestickter Tracht, die Säbel auf dem Bauche, kommen und sich in Salonherren mit Frack und Cylinder verwandeln sehen. Und nun haben sie gesammelt, was die europäische Civilisation und die europäische Industrie schafft, und haben es als Muster in die Heimat gesendet. Wir bezweifeln nicht, daß die klugen Männer mit den kleinen, stillen, listigen Augen recht daran thun, zum Heile ihres Volkes und ihres Landes, aber wir, die Freunde jeder guten, geschickten und vor allem originellen Kunstarbeit, wir werden viel Vergnügen einbüßen und werden ein andermal statt der reizvollen, eigenthümlichen, wenn auch bizarren Gegenstände barbarische Kopien unserer eigenen Werke zu sehen bekommen. Kaum wird eine andere europäische Weltausstellung — möge sie zögernden Fußes kommen! — uns diese Länder und wohl den ganzen Orient wieder in voller Originalität vor Augen führen.

Jacob Falke.



Die Galerien Roms.

Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff.

I. Die Galerie Borghese.

Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

Wenn man von der mailändischen Schule vom Ende des XV. und aus den ersten Decennien des XVI. Jahrhunderts spricht, so wäre es wünschenswerth, daß man einen Unterschied machte zwischen den eigentlichen Schülern des Lionardo, d. h. jenen Wenigen, die unter seiner direkten permanenten Leitung in seinem Atelier standen, und denjenigen Malern, auf die der große Florentiner nur einen allgemeinen und mehr aesthetischen Einfluß ausgeübt hat. Wenn zu den erstern unter Anderen Boltraffio, Marco d'Oggionno, Salaino, vielleicht auch Cesare da Sesto und Francesco Napoletano zu zählen sind, so gehören zu den letztern wohl nur Andrea Solario (auch Andrea da Milano genannt), Giovanni Pietro Ricci (Giampietrino), Giovan Antonio Bazzi (Soddoma), Faggioli aus Pavia, Bernardino Conti, Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari und mehrere andere, deren Werke man zwar kennt, deren Namen man aber nicht hat ausmitteln können. Werken von Boltraffio und von Salaino [1]) (der kleine Sala) bin ich nirgends in Rom begegnet.

Von Cesare da Sesto sieht man wohl in der Vaticanischen Gemäldesammlung ein großes Madonnenbild, mit dem Namen des Meisters und der Jahreszahl 1521 versehen, welches der besser in der Kirchen- als in der Kunst-Geschichte bewanderte Herr Rio [2]), auch sogar der sonst kritische O. Mündler, für baare Münze angenommen, das aber jedem nur einigermaßen mit den Werken der oberitalienischen Malerschulen vertrauten Kenner als ein schwaches, sehr schwaches Machwerk aus der lombardisch-mailändischen Schule erscheinen muß. Die Aufschrift CESARE DA SESTO (!), so wie das Datum sind evident modernen Ursprungs und von irgend einem andern, überdieß einfältigen Fälscher und Bildertrödler darauf angebracht worden. Dieses Rundbild stellt eine sitzende Madonna mit dem Jesuskinde auf dem Schooße dar; das Kind hält den Gürtel der Mutter in den Händen; rechts ein h. Bischof, links Johannes der Täufer. Von

---

1) Beglaubigte Gemälde dieses Kammerdieners und Handlangers (einer Art Fattore) des Lionardo giebt es überhaupt nicht, so viel ich weiß.

2) Siehe dessen Léonard de Vinci et son école, pag. 216.

demselben schwachen mailändischen Maler besitzt, meiner Ansicht nach, die Turiner Galerie eine „Anbetung der Könige", unter dem Namen des Boltraffio.

Auch in der andern päpstlichen Sammlung, in dem Lateranischen Palaste, hat man den Namen des Cesare da Sesto auf die unglücklichste Weise angewendet. Das betreffende Bild stellt die Taufe Christi dar, ist aber so arg übermalt, daß man kaum im Stande sein dürfte, das Gesicht des Meisters desselben zu errathen. Täusche ich mich nicht, so mag es das Werk eines dem Innocenzo da Imola nahe stehenden Bolognesen gewesen sein.

Und doch wäre man berechtigt, falls jener „Cesare Milanese", der, wie Vasari berichtet, in der Rocca di Ostia, in Gemeinschaft mit B. Peruzzi gemalt, identisch mit unserm Cesare da Sesto ist, in Rom Werke dieses letztern zu suchen.

Von dem klotzigen Marco d'Oggionno dagegen besitzt die Borghesische Galerie ein sehr hübsches Bildchen, die einzige Arbeit Marco's, die mir in Rom bekannt ist. Dieses Bild ist mit Recht in die Nähe des Fensters gerückt worden, wodurch die Direktion zu erkennen gab, daß auch sie das Bild zu schätzen wisse (Nr. 33). Und wie sollte sie es nicht, da ja das Bildchen seit beinahe drei Jahrhunderten als ein Werk Lionardo's gegolten hat.[1]) Als Werk Lionardo's galt es auch schon Sr. Heiligkeit, dem Papste Paul V., der es über seinem Bette hatte aufhängen lassen und mit schwerem Herzen, so versicherte man mir wenigstens, es endlich dem Cardinal Scipione Borghese, dem Gründer unserer Sammlung, überließ, nachdem des Cardinals langjährige Bemühungen, für seine damals beginnende Bildersammlung ein Werk von Lionardo da Vinci aufzutreiben, unglücklich ausgefallen waren. Das Bildchen ist, glaube ich, auf Nußbaumholz gemalt, mißt etwa 1 Fuß in der Höhe und $^{3}/_{4}$ Fuß in der Breite und stellt den Heiland dar, der mit der Rechten den Segen ertheilt, in der Linken die Weltkugel hält; Halbfigur. Das Kleid ist kirschroth, eine von Marco, von Boltraffio und Giampietrino sehr gern angewendete Farbe; der Mantel ist dunkelblau. Die Hand mit ihren knochigen, unschön geformten Fingern ist nebst den weit auseinanderstehenden Zygomen charakteristisch für diesen Meister. Die zackigen Aermelfalten sowie die schwarzen Schatten und scharfen Lichter finden sich ebenfalls in allen Werken Marco's und Boltraffio's. Leider bemerkt man auf diesem sonst trefflich erhaltenen Gemälde einen Riß, der über den rechten Arm des Christus geht. Der Grund ist dunkel, wie in fast allen Porträts und Halbfigurenbildern der lombardisch-mailändischen Schule. Man sehe, um sich davon zu überzeugen, z. B. in Mailand von Marco d'Oggionno die kleine und schöne Madonna in der Sammlung Bonomi-Cereda; im Berliner Museum das daselbst dem Filippo Mazzola zugeschriebene Männerbildniß (Nr. 206), welches, wenn ich mich nicht sehr täusche, ebenfalls dem Marco d'Oggionno gehört; von Boltraffio in Mailand den schönen kleinen Salvator in der Sammlung des Herrn Giovanni Melli und die herrliche, ganz im Lionardischen Geiste empfundene Madonna mit dem Kinde in der Sammlung Poldi-Pezzuoli, und ebendaselbst den wunderbar fein ausgeführten „Ecce Homo" des A. Solario, wohl das vollkommenste Staffeleibild dieses Meisters.

Verlassen wir nun das Fenster und gehen an die entgegengesetzte Wand des Zimmers, so begegnen wir daselbst unter Nr. 65. einem andern Werke aus der lombardisch-mailändischen Schule. Der Katalog weist es taktvoll der Schule Lionardo's zu. Wir aber glauben darin mit Sicherheit die Hand und den Geist des Giampietrino zu er-

1) Von J. Burckhardt als Salaïno bezeichnet, siehe dessen Cicerone, 3. Aufl. 951, e.

kennen, sowohl in der diesem Meister eigenthümlichen Gesichtsbildung seiner weiblichen Köpfe, den kalten Fleischtönen, dem Faltenwurfe, als namentlich auch in der für ihn charakteristischen Landschaft[1]). Dieses hübsche Bildchen stellt die Madonna mit dem Kinde im Arme dar. Hintergrund Landschaft. Das sehr gesättigte Orangegelb auf der Innenseite des Mantels der h. Jungfrau ist bezeichnend für Giampietrino und seine Schule. Von diesem Bilde existirt eine alte Kopie im Hause Rospigliosi zu Rom; eine andere, wenn ich nicht irre, in der Münchener Galerie (Nr. 586), daselbst Luini genannt.

Ein niederländischer geistloser Nachahmer des Giampietrino mag wohl der Autor jenes Porträts der Giovanna von Arragonien, Gemahlin des Ascanio Colonna sein, welches in der Galerie Doria (Nr. 53, Braccio III) unter dem Namen Lionardo's da Vinci aufgehängt ist. Das Bild ist nichts anderes als eine schwache Kopie des Raffael'schen Bildes im Louvre. Eine ähnliche Giovanna von Arragonien besitzt auch die Sammlung des Marquis Balbi zu Genua, eine andere das Berliner Museum, daselbst Kopie nach Raffael von Sassoferrato betitelt. Einen derartigen Giampietrinisch-flämischen Ursprung möchte wohl auch die heil. Cäcilie (Nr. 546) in der Münchener Pinakothek haben.

Von Giampietrino selbst aber befindet sich noch ein anderes ächtes und hübsches Bildchen in Rom, und zwar in der Galerie der Villa Albani, (Nr. 9), woselbst es dem Salaino zugeschrieben wird, und als solches vom Professor Minardi in Rom besprochen wurde[2]). Es stellt ebenfalls eine Madonna mit dem Kinde auf den Knieen dar. Die h. Jungfrau hält in der Rechten Veilchen, das Kind ein Bild.

Als zur Schule Lionardo's gehörig werden sodann in diesem Zimmer von dem Kataloge noch folgende Bilder bezeichnet:

Eine allegorische Gestalt, „Die Eitelkeit" darstellend (Nr. 8.); wahrscheinlich Kopie nach B. Luini. Es hängt zu hoch um darüber zu entscheiden.

Ein „Ecce Homo" (Nr. 17), in der Auffassung und Ausführung dem Andrea Solario nahe verwandt.

Die Madonna, ihren göttlichen Sohn anbetend (Nr. 26). Eine Wiederholung davon in der Galerie degli Uffizi (Nr. 1013), woselbst es unkluger Weise dem B. Luini beigelegt wird. Sowohl das florentinische Bild als das unsrige hier sind Kopien einer Rundtafel, welche Cesare da Sesto wahrscheinlich in Florenz gemalt, und die gegenwärtig sich noch im Besitze des Herzogs Melzi d'Eril zu Mailand befindet.

Endlich ein Halbfigurenbild (Nr. 32), welches die h. Agatha darstellt, und eine spätere, sehr schwache Kopie nach B. Luini ist.

Von B. Luini besitzt also, wie wir gesehen, die Galerie Borghese kein Originalwerk, sondern, wie es scheint, nur Kopien. Ein herrliches, wenn auch von einem dicken Firniß bedecktes Bild des Meisters dagegen prangt in der Galerie Sciarra-Colonna (Nr. 43). Ich meine damit, wie man schon wird errathen haben, die weltberühmte, unter dem Namen „Bescheidenheit und Eitelkeit" bekannte, dem Lionardo da Vinci zugeschriebene Tafel. Viel-

1) In seinen Jugendarbeiten sehen des Giampietrino Landschaften denen das Soddoma sehr ähnlich, wie man sich bei der büßenden Magdalena im Hause des Marquis Giacomo Brivio zu Mailand überzeugen kann. Beide Meister scheinen im Landschaftsfache Schüler des Bernazzaro gewesen zu sein.

2) Derselbe (Scritti delle qualità essenziali della pittura. Roma 1864) nennt dieß Bild: di una esecuzione stentata povera di sentimento e di sapere, mediocre del tutto. Da derselbe Maler Minardi den „Medusenkopf" in der Galerie degli Uffizi für ein vorzügliches Werk des Lionardo da Vinci erklärt hat, so haben wir auch nichts gegen dieses sein Urtheil über Giampietrino einzuwenden.

leicht dürfte „Irdische und göttliche Liebe" eine schicklichere Benennung sein für dieses Gemälde, welches ungefähr um dieselbe Zeit wie das den nämlichen Gegenstand behandelnde Bild Tizian's, im 10. Saale der Borghesischen Sammlung, entstanden sein möchte, d. h. im zweiten Decennium des XVI. Jahrhunderts. Auch andere Maler jener Epoche haben, dasselbe, wie es scheint, damals sehr beliebte Süjet behandelt, was für die Kulturgeschichte mir nicht ohne Interesse zu sein scheint.

Wie ich schon oben angedeutet, scheint mir dieses Werk des Luini in seiner sog. maniera grigia gemalt zu sein (1510—1520), als derselbe nämlich von Lionardo beeinflußt, die Werke dieses Meisters studirte und sich bemühte, namentlich die Formen des Antlitzes plastischer darzustellen, als dieß in seinen früheren Werken der Fall war.

Noch eines andern kleinen Bildes von Luini in Rom sei mir erlaubt zu erwähnen: es ist dies eine gar liebliche Madonna mit dem Jesuskinde in den Armen, welches liebevoll sich herabneigend eben im Begriffe ist, den kleinen Johannes zu küssen — ein von diesem Meister öfters behandelter Gegenstand — hinter dem Täufer die h. Elisabeth. Dieses schön gedachte Bildchen hängt in der Galerie Colonna, ist aber so hart mitgenommen und so abscheulich übermalt, daß es fast ungenießbar geworden. Auch die Corsini'sche Samlung hat ein weibliches Porträt (Nr. 31), dem der Name des Luini angehängt wurde, was jedoch, wie ich denke, wohl nur aus Versehen geschehen ist.

In der Borghesischen Sammlung finden wir aber noch ein Werk eines andern mailändischen Künstlers der guten Zeit, zwar nicht in diesem Saale, wohin es eigentlich gehörte, sondern im 3. Zimmer; und da der Weg dahin nicht sehr lang ist, so möge man mir dahin folgen. Das Bild trägt die Nummer 1, und den Namen des Andrea Solario. Es stellt Christus mit dem Kreuze auf der Schulter dar, von zwei Schergen geführt. Kalt in den Fleischtönen, dunkel in den Schatten, ist es sehr fleißig, fast ängstlich ausgeführt. Der Grund ist dunkel, wie bei Boltraffio, Marco d'Oggionno und andern Mailändern. Die Ausführung ist geleckt, die Häscher sind etwas karrikirt, selbst das Kolorit ist eher flämisch als italienisch, so daß ich keinen Augenblick anstehe, dieses Bild für eine Kopie zu erklären.

Das Originalgemälde dieses etwas gar zu gleichgültig aussehenden Christus mag zu den etwa um 1510 entstandenen Arbeiten des Meisters gehören. Der nämliche Gegenstand ist aber von ihm schon früher öfters behandelt worden, so z. B. in einem hübschen kleinen Bilde der Kommunalgalerie von Brescia, und auf zwei Tafeln, die ein Maler, Herr Galgani, zu Siena besitzt. In diesen Werken ist Christus edler, würdiger als gerade im unsrigen hier, ist das Kolorit wärmer, sind die Farben pastoser aufgetragen, alles Eigenschaften, die wir in seinem schönen, 1515 gemalten Bilde, (die h. Familie) in der Sammlung des Cav. Giacomo Poldi-Pezzuoli zu Mailand im höchsten Grade wieder finden.

Andrea Solario nimmt in der lombardisch-mailändischen Schule eine ganz eigenthümliche Stellung ein und ist in vieler Beziehung der vorzüglichste Maler derselben.

Um 1491 mag er seinen Bruder Cristoforo, il Gobbo genannt, nach Venedig begleitet haben und dürfte daselbst ungefähr bis zum Jahre 1500 geblieben sein.

Manches Werk von ihm aus jener frühen Zeit deutet auf den Einfluß hin, den nebst Lionardo auch Antonello da Messina und Giovanni Bellini auf ihn gehabt haben mußten. So besaß der Kunsthändler Baslini von Mailand noch vor kurzem das Porträt eines venezianischen Patriziers (Brustbild, mit landschaftlichem Hintergrunde) welches schlagend an Antonello erinnert. Auch der kleine herrliche „Ecce Homo" des Cav. Poldi stammt ungefähr aus dieser Zeit und ist durchaus in Antonello's Weise gemalt.

Die von ihm in der Fremde gefertigten Werke sind meistens Andreas Mediolanensis bezeichnet, jene, die er in der Heimath selbst ausgeführt: Andreas de Solario.

Charles d'Amboyse, französischer Gouverneur von Mailand, sandte ihn etwa im Jahre 1506 [1]) nach Frankreich an seinen Onkel, den Cardinal d'Amboyse, für den er auch das Schloß von Gaillon mit Fresken ausgeschmückt. Soviel mir bekannt, dauerte sein französischer Aufenthalt etwa bis zum Jahre 1510.

Das beiläufig sind die Werke, die aus den lombardisch-mailändischen Malerschulen der guten Zeit in den öffentlichen Galerien der Ewigen Stadt sich noch vorfinden.

Von Lionardo da Vinci selbst sieht man in der Vaticanischen Sammlung ein höchst interessantes, jedoch blos untermaltes Bild, den knieenden h. Hieronymus: für Kunstforscher vom höchsten Interesse, den Laien gewöhnlich ein Greuel.

Von Gaudenzio Ferrari aber besitzt weder Florenz noch Rom auch nur ein einziges Werk [2]); ein anderer Beweis, wenn auch bloß ein negativer, daß derselbe niemals die Apeninnen überschritten und daß somit seine sog. Schülerschaft bei P. Perugino und seine persönliche Freundschaft mit Raffael nichts als leere Erdichtung ist, wie ich später einmal zu beweisen versuchen werde.

Die große Altartafel, eine Art Apotheose des h. Bernardinus von Siena, welche in der Galerie Sciarra-Colonna unsinniger Weise dem Gaudenzio beigelegt wird, gehört nicht nur ihm nicht an, sondern nicht einmal einer Schule Oberitaliens. Es ist das Machwerk eines unbedeutenden Sienesen aus dem Ende des 15. oder dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

Die kleine Madonna mit dem Jesuskinde, in der Gemäldesammlung des Kapitols (Saal 1, Nr. 44), verdankt aber ihre Taufe höchst wahrscheinlich einem ergötzlichen qui pro quo. Man hatte nämlich, wie ich vermuthe, auf der Rückseite des Bildes den Namen der Stadt Ferrara angebracht, als das Bild von Ferrara nach Rom gekommen war, und dieser wurde sodann von dem Herrn Direktor der Galerie mit derjenigen des Malers Ferrari verwechselt, und auf diese Art das Bild Gaudenzio Ferrari getauft. Jedem auch nur oberflächlichen Kunstverständigen stellt es sich aber auf den ersten Blick als ein Werk der Ferraresischen Schule dar, und zwar des Garofalo selbst. So wenigstens sollte man meinen; dem aber ist nicht also. Der kürzlich verstorbene Prof. Tommaso Minardi nahm die burleske Taufe auch dieses Mal für baare Münze und sentenzirte darnach über Gaudenzio Ferrari und die mailändische Schule nach jenem Bildchen der Kapitolinischen Sammlung.

Ich würde wahrlich des Herrn Minardi nicht Erwähnung gethan haben, hätte er nicht bei seinen Lebzeiten nicht nur in Rom und in der Comarca, sondern auch in den einst päpstlichen Provinzialstädten für die namhafteste italienische Autorität in der Kunstwissenschaft gegolten, und gäbe es der Minardi's nicht so viele auch bei uns in Rußland, ja wohl selbst im gelehrten deutschen Reiche. Denn Minardi war Maler und ist, wie Dürer von Raffael schrieb: „sehr hoch peym seeligen Pobst geacht gewest". —

(Fortsetzung folgt.)

---

1) Das Porträt seines Freundes Johannes Christoph Longoni von Mailand (in der Nationalgalerie, Nr. 734) trägt das Jahr 1505, wurde von Andrea also noch in der Heimath gemalt. —

2) In der Galerie Sciarra-Colonna befindet sich ein daselbst dem Bronzino zugeschriebenes Frauen-Porträt, das vielleicht dem Gaudenzio angehören könnte.

Dürerstudien.

Von Adolf Rosenberg.

IV.

Es ist das Verdienst des jüngst verstorbenen Haußmann, zuerst nachgewiesen zu haben, daß der bei den Sammlern unter dem Namen des „großen Glückes“ bekannte Stich (Bartsch 77; v. Retberg 124) von Dürer selbst an mehreren Stellen seines Tagebuchs (Thausing, S. 88. 103) Nemesis genannt worden ist (Naumann's Archiv Bd. II, S. 92).

Das dichte Sagengewebe, welches sich im Laufe der Zeiten an das erwähnte Blatt geheftet hatte, ist von Allihn ohne Mühe beseitigt worden (Dürerstudien, S. 10 ff.). Die Landschaft, über welche die Göttin dahinschwebt, ist weder Eytas, „des Dürers Vatters Geburtsplatz“ (Sandrart), noch hat „deß Dürer's seeligen Haußfrau“, wie wir in den Verzeichnissen des Kreß (1625) und des Paul Behaim (1618) lesen, ihre Züge der Nemesis geliehen. Ebenso sicher geht aus den Zusammenstellungen und Vergleichungen Allihn's hervor, daß wir es trotz der scheinbar entgegenstehenden Benennung mit der Glücksgöttin, Fortuna, zu thun haben. Wie aber kam Dürer dazu, seine Fortuna Nemesis zu nennen? Diese Frage ist noch nicht genügend beantwortet worden.

Eine bisher unbeachtete Stelle des Encomion Morias giebt die Aufklärung: „Nam id quo pacto fieri queat, sagt dort die Narrheit (S. 127 der Leydener Ausgabe), quum ipsa etiam Rhamnusia, rerum humanarum fortunatrix, mecum adeo consentiat, ut sapientibus istis semper fuerit inimicissima, contra stultis etiam dormientibus omnia commoda adduxerit?“ [1]) und dazu der Holbein'sche Holzschnitt: Auf einer im Meere schwimmenden Kugel steht eine nackte Frau mit nach der Stirn gekämmten Haaren, welche einem Narren, der am Ufer steht, Geld in den aufgehaltenen Rock schüttet.

Nach den Worten des Erasmus war also Rhamnusia, d. h. Nemesis, nach ihrem Hauptcultorte in Attika so geheißen, identisch mit Fortuna als der Schicksalsgöttin im weitesten Sinne. Daß diese Ansicht unter den Humanisten und den von ihnen beeinflußten Kreisen gangbar war, beweisen z. B. ein paar Stellen aus den jener Zeit vielfach verbreiteten, aus der Humanistengelehrsamkeit erwachsenen Imagini dei Dei degli Antichi von Vincenzo Cartari, wo es p. 138 heißt: E questa la Dea (Nemesi) che punisce i maluagi e dà premio ai buoni und p. 139: Nemesi . . . opprime i troppo superbi e solleva gli humili. Alsdann erklären sich ohne Zwang die Attribute der Dürer'schen Nemesis. Der Kelch, aus dem sie in unerschöpflicher Fülle ihre Gaben schüttet, tritt an die Stelle des Hornes der Amalthea. Wir finden ihn in der Hand der Fortuna auf dem von Allihn a. a. O., S. 35 veröffentlichten Holzschnitte Holbein's und auf einem Stiche Aldegrever's (Bartsch 143). Er veranlaßte auch den späteren Kopisten des Dürer'schen Blattes Peter Queradt zu der Inschrift: Opulentia.[2]) — Daß Dürer

---

1) Zu Deutsch ungefähr: Sogar Rhamnusia selbst, die Schicksalslenkerin der menschlichen Angelegenheiten, hält so sehr zu meiner Partei, daß sie den sogenannten Weisen immer feindselig gewesen ist, dagegen den Narren selbst im Schlafe alle Vortheile zugewendet hat.

2) Das hinzugefügte Epigramm: Ne te decipiat vanis Opulentia rebus, Injicias frenum velut orbita ludit et ala ist charakteristisch für die Art und Weise damaliger Allegorienerklärung.

den Zügel nicht von einem antiken Kunstwerke entlehnte, ist sicher. Denn die Münze der Attaliden (Müller-Wieseler II, 74, 952) war ihm ohne Zweifel unbekannt. Auch ist die Form des Zügels von der antiken ganz abweichend und selbstverständlich die seiner Zeit gebräuchliche. Es bleibt also nur eine schriftliche Quelle übrig, und diese ist, wie sich aus zahlreichen Citaten in Schriften der Humanisten ergiebt, das bekannte Epigramm der Anthologie (Anth. Pal. III, p. 202, no. 255):

„Mit dem Zügel und Maß verkündiget Nemesis deutend:
Mäßiget jegliche That, zügelt den frevelnden Mund!"

Demzufolge sind „Becher und Zügel als die Symbole des Spendens und Zurückhaltens" (Allihn) anzusehn; es ist aber auch nicht mehr der geringste Zweifel an der Berechtigung der Dürer'schen Benennung zu erheben. Der Meister hat die Nemesis im echt griechischen Sinne als „die nivellirende Macht der Ausgleichung und des rechten Maßes", als die „rerum humanarum fortunatrix" im guten und im bösen Sinne dargestellt. Die Beflügelung war der antiken Nemesis gleichfalls nicht fremd. Die Kugel endlich, das Symbol des Wechsels, ist von der griechischen Tyche entlehnt, die auch im Uebrigen mit der Nemesis verwandt ist.[1] Natürlich ist Dürer durch Vermittlung der ihm befreundeten Humanisten, vielleicht auch durch ältere Vorbilder zur Kenntniß der Attribute der Nemesis gelangt, während H. S. Beham, dessen Nemesis (B. 139) nur den Zaum als Attribut hat, und vielleicht auch Holbein von Dürer beeinflußt sind.

Diejenigen, welche in dem Antlitz der Nemesis die Gesichtszüge der Frau Agnes erkennen wollten, haben insofern nicht ganz Unrecht, als in der That individuelle Portraitzüge aus der strengen und ernsten Physiognomie der Göttin hervortreten. Im großherzogl. Museum zu Weimar und in der Kasseler Gemäldegalerie befinden sich zwei weibliche Portraits, das erstere „Felitz. (Felicitas) hans. tucherin. 33 Jor. alt. SALVS. 1499."[2] (Katalog Nr. 57), das zweite als „Elspet Niclas Tucherin 26 aet. 1499" (Katalog Nr. 7) bezeichnet. In Weimar befindet sich auch das Bild des Gemahls der Felicitas, Hans Tucher, auf dessen Rückseite sich die vereinigten Wappen der Tucher und Rieter befinden. Da die Aehnlichkeit der beiden Frauen auffallend ist, werden wir mit Recht schließen können, daß zwei Schwestern aus der Familie Rieter zwei Brüder oder Vettern aus dem Geschlechte der Tucher geehlicht haben, und daß ein Nürnberger Maler — denn alle drei Bilder sind von einer Hand — die beiden Paare abconterfeit hat, vielleicht gelegentlich einer Hochzeit oder eines anderen feierlichen Ereignisses. Das vierte Bild scheint verschollen zu sein. — Das Portrait der Elspet Tucherin, wie nicht minder das ihrer älteren Schwester, zeigt sowohl in den einzelnen Zügen als auch im Gesammtausdruck eine augenfällige Uebereinstimmung mit unserer Nemesis, so daß wir hier wiederum ein Beispiel für die Art und Weise haben, wie Dürer frühere Entwürfe, Studien, Portraits u. s. w. zu späteren Schöpfungen gelegentlich verwendete. So die Figur eines deutschen Ritters zu Pferde von 1498 (Albertina) zum Kupferstich mit dem Ritter, Tod und Teufel von 1513; so die Aktstudie einer nackten liegenden Frau von 1501 (Albertina) abgesehen von der veränderten Stellung ohne Variation im Einzelnen zur Eva auf dem Kupferstich von 1504.

Man hat zwar neuerdings jene drei Nürnberger Patrizierportraits, die bisher, wie uns scheint, mit Recht, den Namen Dürer trugen, dem Meister absprechen wollen. Es entsteht aber angesichts ihrer hohen Vortrefflichkeit die berechtigte Frage, wer denn in jener Stadt und in jener Zeit außer Dürer im Stande war, so lebendige und charakteristische Schöpfungen hervorzubringen? So lange diese Frage ohne Antwort bleibt, sehen wir keinen Grund, von der bisher angenommenen Autorschaft abzuweichen. Die äußerst zarte und dabei feste und sichere Modellirung der Gesichtspartieen und die geschickten Uebergänge von Licht und Schatten auf den verschiedenen Flächen sind durchaus des großen Meisters nicht unwürdig. Der landschaftliche Hintergrund, der auf allen drei Bildern mit äußerster Sorgfalt gemalt ist und sich namentlich durch

1) Man vergleiche in Bezug auf das Letztere und im Hinblick auf den Gesammteindruck mit der Dürer'schen Nemesis die herrlichen Verse Dante's im Inferno VII, v. 73—96.

2) Dies der Jahreszahl vorgesetzte Salus beweist meiner Ansicht nach endgültig, daß das S. vor der Jahreszahl 1513 auf dem „Ritter, Tod und Teufel" ebenfalls Salus, also eine Abkürzung von Anno Salutis, bedeutet.

einen lichten freundlichen Luftton auszeichnet, ist echt Dürerisch, was durch einen Vergleich mit den Landschaften auf den um ein Jahr jüngeren Holzschnitten zur Apokalypse und selbst mit der Landschaft unter der Nemesis augenscheinlich wird. Die Aehnlichkeit der Tucherin mit der Nemesis festgestellt zu haben, ist an sich gleichgültig. Aber dieser Umstand ist von Gewicht für die Urheberschaft der Tucher'schen Portraits, die auch in der Behandlung der Gewänder, namentlich in dem knitterigen Faltenwurf des Schleiers der Elspet Dürerischen Ursprung documentiren. Denn zu jener Zeit war die Malweise Dürer's noch nicht so verbreitet, daß derartige Kriterien ohne Beweiskraft wären.

Vom Portrait, das ihm der Zufall bot, ging Dürer bei der Bildung seiner idealen Gestalten aus. Bei jeder neuen Schöpfung war er alsdann bemüht, die individuellen Züge mehr und mehr zurückzudrängen und sich einem ihm, wenn auch undeutlich, vorschwebenden Ideale zu nähern. Dies Bestreben, so unglaublich es uns auch erscheinen mag, da man nur zu sehr gewohnt ist, über dem Realisten Dürer sein Kämpfen und Ringen nach anderen Zielen in den Hintergrund treten zu lassen, dies Bestreben wird uns klar, wenn wir z. B. seine Madonnentypen in historischer Reihenfolge vergleichen. So ist auch die „Melencolia" von 1514 nur eine Umbildung des Typus, welcher der Nemesis zu Grunde liegt. In dieser Gestalt ist dem Meister der Ausdruck der Erhabenheit und stillen Größe so vortrefflich gelungen, daß man ihm angesichts dieses Werkes die Fähigkeit zum Schaffen von Idealen unmöglich absprechen kann.

Kunstliteratur.

Das Leben des Malers Adriaen Brouwer. Kritische Beleuchtung der über ihn verbreiteten Sagen, von W. Schmidt. Leipzig, W. Engelmann. 1873. 8.

Der gelehrte Redakteur des Meyer'schen Künstlerlexikons unterzog sich in dieser Broschüre einer der interessantesten und dankbarsten Aufgaben aus der Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts. Es galt, von des lustigen Adriaen Kittel den moralischen Schmutz zu klopfen, den ihm müßige Federn in's Grab nachgeworfen, was freilich nicht allzu schwierig war, schon durch den einzigen Hinweis auf die überlegene Kunsteinsicht, die Sicherheit und den gesammelten Fleiß, der fast aus allen Werken Brouwer's spricht, Werken, wie man sie nicht mit wüstem Kopfe macht. Es galt aber auch, die zu allerhand Zweifeln berechtigenden und sich vielfach widersprechenden Angaben über seine Herkunft, sein Geburts- und Todesjahr u. s. w. kritisch zu säubern, kurz, den bisherigen Helden einer tendenziösen Künstlernovelle zu einem gefesteten Gliede des Buchstabens B im Künstlerlexikon abzuklären. Das ist nun dem oft bewährten Scharfblicke Schmidt's in hohem Grade gelungen. Nicht als ob derselbe, etwa an der Hand einer neu von ihm entdeckten Urkunde, ganz unerwartetes Licht über jene fraglichen Punkte hätte verbreiten können, aber er hat den verworrenen Knoten des vorhandenen Materials mit überzeugender Sicherheit gelöst, wie Keiner vor ihm.

Unter den Biographen, die uns über den großen Künstler berichten, weist er dem Isaac Bullart die ihm gebührende erste Stelle an, indem er anführt, weßhalb gerade ihm Glauben zu schenken sei, wenn er Brouwer nicht wie Houbraken, auf die Gewähr eines Anonymus hin, zu Haarlem, sondern zu Audenaarde in Flandern geboren sein läßt. Die Aussage Bullart's wird durch die Nachricht eines gewissen Jean-Joseph Raepsaet unterstützt, der, wie sein Enkel H. Raepsaet in dem Schriftchen: Quelques recherches sur Adrien de Brauwere, Gand 1852, berichtet, in einer Urkunde in Audenaarde den Vater unseres Malers gefunden habe u. s. w. Auf das Speziellere der Frage, sowie auf den Gang der Beweisführungen des Verfassers überhaupt kann ich mich nicht einlassen, sondern verweise auf die interessante Monographie selbst. Es folgen nur kurz einige Daten zu Brouwer's Leben, welche durch Schmidt's Untersuchungen gewonnen sind.

Aus den durch Ph. Rombauts und Th. van Lerius publizirten Liggeren der Antwerpen'schen

St. Lucasgilde erhellt, daß Brouwer nicht, wie bisher überliefert war, anno 1640, sondern schon Ende Januar 1638 gestorben ist. Mit einem durchaus erlaubten Rückschluß von diesem sicheren Datum nun verlegt der Verfasser in Rücksicht auf die glaubwürdige Angabe Bullart's, der Künstler sei mit 32 Jahren verstorben, die Zeit seiner Geburt vom Jahr 1608, das sonst dafür galt, in die Jahre 1605—1606 zurück, was ein Resultat ist, für das wir ihm dankbar sein müssen. Ueber Brouwer's Aufenthalt in Antwerpen erfahren wir, daß er sich zwischen dem 18. September 1631 und dem 18. September 1632 als Meister in die dortige St. Lucasgilde einschreiben ließ. In dem nämlichen Gildejahr noch empfing Adriaen als Schüler Jan Baptist d'Andois, von dem, wie es scheint, keine Werke mehr auf uns gekommen sind. Von einem andern, durch seinen ungewöhnlichen Entwickelungsgang und noch vorhandene Gemälde bekannteren Maler, dem ehemaligen Bäcker Joos van Craesbeeck, findet Schmidt glaublich, daß er ein Schüler, wenn auch kein regelrechter Lehrling unseres Meisters gewesen sei. C. de Bie berichtet es, die Untersuchungen von Th. van Lerius und Craesbeeck's Bilder sprechen nicht dagegen. Ueber Brouwer selbst berichtet Schmidt an der Hand der erwähnten Liggeren ferner, er habe sich im Gildenjahr 1634/35 in die Rederykerkamer der Violiere (eine Abtheilung der Gilde zur Uebung der Beredsamkeit) zu Antwerpen aufnehmen lassen und dafür 18 fl. bezahlt. Diese zu enge Erklärung des Zweckes der Rederykerkamer hat der Verfasser offenbar dem Artikel „Adriaens" des Meyer'schen Künstler-Lexikons entnommen. Es ist ihm dabei, wie es scheint, die Stelle aus Guicciardini entgangen, die eine ausführlichere und in Hinsicht des Charakters unseres Brouwer plausiblere Darlegung giebt, interessant genug, um hier angeführt zu werden. Ich citire die lateinische Uebersetzung v. J. 1613, p. 87: Praeter coetus hucusque nobis enumeratos, sunt Antverpiae tria collegia rhetorum rhytmicorum. Quorum primo Violae nomen est, vulgo „de Violiere": alteri, Calthae, „de Goud-bloem": tertio denique ramo Olivae, „den Olijf-tack": Instituta sunt autem ut certis anni temporibus et pro occasionum diversitate, in publicis auditoriis, Graecorum et Romanorum exemplo, comoedias repraesentant, aliasque id genus ethicas et politicas actiones populo non docendo minus quam delectando. Nam spectantur hic saepe atque discuntur salutaria quaedam et utilia monita. Primarium inter haec tria et caeteris magis antiquum est collegium Violae, cujus omnes fere sodales, pictores, qui in omnibus sane actionibus produnt acrimoniae et ingenii sui dotes.

Wir sehen, die Maler hatten in diesem Vereine nicht allein den Zweck, unter sich der Kunst des Cicero obzuliegen, was für unseren ausgelassenen Helden wenig Verlockendes gehabt haben dürfte, sondern zu ihrer und einer schaulustigen Menge Belehrung und Unterhaltung Komödien aufzuführen. Dabei nun mag Brouwer in seinem Element gewesen sein. Leider hat er sowohl in dieser als in der ihm noch höher stehenden Kunst der Malerei sein gewiß dankbares und anhängliches Publikum nicht mehr lange erbauen dürfen. Denn er starb, für die Kunst viel zu früh, wie erwähnt, schon i. J. 1638.

Schmidt hat gegenüber Houbraken nicht allein die holländische Abkunft Brouwer's mit Glück bestritten, er geht noch weiter, indem er auch seine künstlerische Abkunft von Frans Hals läugnet, und zwar nicht nur mit negativen Gründen, sondern mit der positiven Gegenbehauptung, des Künstlers Bilder sprächen unwiderleglich dafür, daß er seinen Ausgangspunkt von dem ältesten Brueghel genommen (von dem, nebenbei bemerkt, der Verfasser eine Biographie in nuce von neuen Gesichtspunkten aus giebt) und in seiner höchsten Entwickelung ein Geisteskind des Rubens sei. Der Einfluß Brueghel's auf Brouwer ist nun allerdings nicht zu verkennen, sofern man das Gegenständliche ihrer Darstellungen in's Auge faßt, und Schmidt hat auch Recht, wenn er behauptet, Brueghel's Bauerndarstellungen hätten einen bleibenden Eindruck auf die gesammte niederländische Genremalerei hinterlassen; wie denn überhaupt die Bedeutung des alten Brueghel gar nicht überschätzt werden kann. Entschieden zu weit geht der Verfasser aber nach meiner Ansicht in dem Satze: „Die Typen seiner Gestalten, der groteske Humor und auch die Komposition erinnern auf's Ueberraschendste an Brouwer, so daß seinen Werken nur etwas mehr Weichheit und ein unmittelbarer Zug zu fehlen scheinen, um geradezu als Werke unseres Malers zu gelten."

Bezüglich der kritischen Scheidewand, durch welche der Autor die bisher in der Ueberzeugung Aller Verbundenen, Hals und Brouwer, getrennt hat, muß allerdings eingeräumt werden, daß die Bilder aus der Zeit größter künstlerischer Reife des Letzteren, z. B. die in München, nicht direkt für die Schulabhängigkeit Brouwer's von Hals sprechen, ebensowenig aber auch für eine solche von Rubens. Schmidt behauptet, die dramatisch belebten Kompositionen seines Helden seien von Rubens inspirirt, mir aber scheint Brouwer ein so selbständiger Künstler gewesen zu sein, daß es nicht nöthig, eine derartige Beeinflussung anzunehmen. Und sollte denn das dramatische Element jener Zeit als ausschließliche Domäne des Rubens betrachtet werden müssen, womit er Andere erst zu belehnen hatte? Ueberhaupt, was der Verfasser hier als erlernbar betrachtet, das ist meines Bedünkens angeborenes Naturell, in welchem Brouwer zufällig mit Rubens zusammentraf. Ueberdies muß ich gestehen, daß mir W. Bode selber dem von ihm sonst so schlagend in's Licht gesetzten Frans Hals zu nahe getreten zu sein scheint, wenn er von ihm sagt: „Wie wenig Hals darnach strebt, ein abgerundetes Genrebild zu geben, zeigen am deutlichsten die figurenreichsten Bilder, namentlich der bekannte Rommelpotspeeler, ein Konglomerat neben einander gestellter Figuren, worin nicht einmal der Versuch einer einheitlichen Komposition zu entdecken ist." Ich sehe einen solchen Versuch in diesem Bilde nicht allein gemacht, sondern sogar ziemlich geglückt. Als ein noch abgerundeteres Genrebild des großen Haarlemer's aber und völlig scenisch belebt steht vor meiner Erinnerung die Darstellung eines obscönen Scherzes, wie es schien, aus ziemlich früher Zeit, die ich vor etwa fünf Jahren in der unvergleichlichen Sammlung des Herrn B. Suermondt sah. Also, wenn es darauf ankäme, oder überhaupt möglich wäre, zu beweisen, daß Brouwer oder sonst ein beliebiger Maler die Richtung auf's dramatisch Bewegte bei Hals gelernt haben könnte, so sprächen die beiden angeführten Beispiele nach meiner Ansicht genugsam dafür. Doch halte ich einen Streit darüber für müßig, da die Erfahrung lehrt, daß eine junge Ente, wenn schon von einer Henne ausgebrütet, doch immer in's Wasser geht. Oder kann Schmidt etwa nachweisen, daß Ostade, sei es auch nur anfangs, Portraits wie sein Lehrer Hals malte und nicht gleich von vorneherein ziemlich dramatisch belebte Genrebilder? Bei wem hat denn er gerade diese Seite seiner Kunst schon so früh erlernt? Ich dächte, bei seinem spiritus familiaris, deren jeder große Künstler einen besitzt. Und wie viel von der spezifischen Technik des Hals kann der Verfasser bei Ostade aufzeigen? Wohl so viel, oder so wenig, als bei Brouwer auch. Indeß möchte ich doch die Möglichkeit, Brouwer sei mit Hals in Berührung gekommen, die Schmidt nicht bestreiten konnte, von Neuem stärker betonen, und will nicht unterlassen, auf den neu erworbenen Brouwer des Städel'schen Instituts hinzuweisen, Nr. 234a des Katalogs, $^3/_4$ lebensgroßes Brustbild eines Mannes, welcher bittere Arzenei genommen, bezeichnet AB, ein Werk, dessen Behandlung (wohlgemerkt, nicht nur Gegenstand) sehr an Hals erinnert.

Was bis jetzt für oder gegen Rubens und Frans Hals hinsichtlich eines Einflusses auf Brouwer angeführt wurde, muß fast bedeutungslos erscheinen im Vergleich zu der Frage, ob, wie Schmidt ferner behauptet, Brouwer's Technik die des Rubens sei. Denn im wohlmotivirten Ja oder Nein darauf liegt die Entscheidung. Der Verfasser führt als Zeugniß für sich an, wie beide Künstler die Untertuschung zu Licht- und Schattenwirkung benutzt hätten; wie die Fleischtheile mit saftigen, verschmolzenen und doch geistreichen Tönen gemalt seien, beweise die vollkommene Uebereinstimmung ihrer Behandlung. Jenes Verfahren, muß ich dagegen bemerken, ist nun wiederum kein dem Rubens und seiner Schule ausschließlich eigenthümliches. Man trifft dasselbe, wenn auch nicht in gleich entwickeltem Maße, z. B. auf ziemlich frühen Bildern des Ostade, auf späteren des van Goyen u. s. w. Was aber die saftigen, verschmolzenen und doch geistreichen Töne der Fleischtheile betrifft, so finde ich sie zunächst keineswegs auf allen Bildern Brouwer's verschmolzen und kann überhaupt nicht recht verstehen, wie darin etwas für Rubens und Brouwer besonders Charakteristisches gesehen werden soll. Das haben die Holländer auch, voran ihr Haupt Rembrandt in seinen frühen Bildern.

Nein, Brouwer ist seinen hervorstechendsten künstlerischen Eigenschaften nach ein Holländer, mag er nun ursprünglich gelernt haben, bei wem er will. Er ist es seiner Naturauffassung, seiner Behandlung, seiner Schule nach. Als dem Meister der „Haltung" κατ' ἐξοχήν stehen ihm die Lokalfarben erst in zweiter Linie. Er arbeitet aus dem Schatten in's Lichte, er kennt

die Feinheiten des Helldunkels schon so gut, wie die späteren Holländer und komponirt fast durchweg auf geschlossenes Licht, alles Dinge, wovon bei Rubens und seiner Schule das gerade Gegentheil ersichtlich. Wenn Teniers, Craesbeeck und andere Antwerpener in einzelnen Bildern darin dem Brouwer nachfolgen, so ist das doch wohl kein Beweis, daß dieser selbst ein vlämischer Künstler und gar ein Descendent des Rubens sei. Freilich ist er fast mit all' jenen Eigenschaften den holländischen Künstlern um einen guten Vorsprung voraus, denn zur Zeit seiner letzten und besten Entwickelung zwischen 1630—1640 war noch nicht ein einziger Holländer von erster Bedeutung, war noch nicht einmal Frans Hals beim Ziele seiner Laufbahn angelangt. Und zu diesem frühen Ausreifen seiner nördlicheren Kunstkeime hat, das ist keine Frage, sein Aufenthalt in Antwerpen, wo jener gewaltige Genius im Zenith seines Ruhmes und Einflusses stand, wesentlich und ausschlaggebend beigetragen. Wie des Rubens Realismus überhaupt schon früher der holländischen Kunstentwickelung einen Impuls gegeben, so mag man auch annehmen, daß er nicht ohne Einfluß auf die staunenswerthe Entfaltung des von ihm bewunderten jungen Kunstgenossen geblieben.

Dr. O. Eisenmann.

Notizen.

Die Engel bei Abraham, von Bernhard v. Neher. Das Gemälde, von welchem wir unseren Lesern eine Nachbildung von der Hand H. Merz's vorlegen, gehört zu den jüngsten Arbeiten eines Meisters, den wir unter der kleinen, aber erlesenen Schaar der Vertreter des künstlerischen Idealismus als einen der trefflichsten verehren. Bernhard v. Neher stammt bekanntlich noch aus der großen Glanzperiode, welche durch Cornelius' Wirken in München begründet wurde, aber nur zu bald dort andern Richtungen weichen mußte. Unter den Wenigen, welche die Ueberlieferungen jener Epoche mit ihrem hohen Ernst und monumentalen Streben festgehalten haben, nimmt Neher vielleicht den ersten Platz ein. Zugleich aber ist ihm jene Jugendfrische eigen, die noch jetzt seinen neuesten Schöpfungen bei hoher künstlerischer Reife den Reiz unvergänglicher Anmuth verleiht. Wenn auch die ihm gestellten Aufgaben ihn neuerdings überwiegend auf religiösem Gebiete festgehalten haben, so verfügt er, wirft man einen Blick auf die Hauptwerke seines Lebens, über eine Mannichfaltigkeit der Ausdrucksmittel und einen Reichthum der Formenwelt, welche ihn in den verschiedenen Zweigen monumentaler Kunst zu Meisterschöpfungen befähigten. Die markige Fülle historischen Lebens im Friese des Isarthors zu München, die edlen Gebilde nach Goethe's und Schiller's Dichtungen zu Weimar, die namentlich den aus antikem Geiste geborenen Schöpfungen zu reinstem Ausdrucke verhelfen, endlich auf christlich-religiösem Gebiete die kürzlich in diesen Blättern gewürdigten Kartons zu Glasfenstern für die Stuttgarter Stiftskirche sind als die Marksteine seiner vielseitigen Begabung zu bezeichnen.

Da die letztgenannten Arbeiten den Meister dem religiösen Darstellungskreise zuführten, war es ihm verliehen, diesen Aufgaben mit jenem hohen, an Raffael und der Antike vorzugsweise genährten Schönheitssinn gerecht zu werden, welcher, sich fern haltend von asketischer Einseitigkeit und Befangenheit, die Innigkeit christlichen Empfindens in die lauteren Formen des rein Menschlichen kleidet. Ist mit Bezug auf jene Werke von einem kompetenten Berichterstatter mit Recht von Raffaelischer Schönheit gesprochen worden, so liegt darin zugleich ausgedrückt, daß nichts von akademischer Glätte und Kälte in diesen Werken zu spüren ist, daß vielmehr innige Wärme des Empfindens die Formen durchdringt und beseelt.

Diese Vorzüge erkennen wir, gepaart mit einer seltenen Schönheit und Harmonie des Kolorits, in dem großen Oelgemälde, dessen Stich wir unseren Lesern heute vorlegen. Es ist die reife Frucht der jüngsten beiden Jahre, in sorgsamer Liebe vom Meister gefördert und vollendet, schließlich zu einer farbigen Gesammtwirkung durchgebildet, welche in den Kreisen unserer idealistischen Kunst zu den seltenen Ausnahmen gehört. Die Scene führt uns, wie der Beschauer leicht erkennen wird, jene im 18. Kapitel des 1. Buch Mose so einfach und ergreifend erzählte Bitte Abraham's für die Rettung der Gerechten in Sodom vor Augen. Der Herr hat dem Patriarchen den bevorstehenden Untergang der ruchlosen Stadt verkündet. Abraham bittet sie zu verschonen, wenn fünfzig Gerechte sich darin fänden. Nach Gewährung dieser Bitte steigt

er in stets wachsender Angst bis auf die Zahl Zehn herab, und erhält selbst für diese die Zusage der Verschonung der ganzen Stadt. Man ahnt aber, daß auch diese geringe Zahl nicht zu finden sein werde; man hört gleichsam in der Luft schon das Verderben heranbrausen. Diesen Moment hat der Künstler dargestellt. Der Patriarch hat sich in der Angst seines Herzens vor dem Herrn niedergeworfen, der durch die Gestalt eines lichtstrahlenden Engels mit goldenem Scepter in der Linken vertreten ist. Als wolle er die Knice des Himmelsboten umfassen, so breitet Abraham beschwörend seine Arme aus, angsterfülltes Flehen im Auge. Hoheitsvoll und mit innigem Erbarmen blickt der Engel auf ihn nieder, mit der Rechten nach der fern am Bergabhange sich hinziehenden Stadt hinweisend. Etwas seitab sieht man zwei Engel, die als Vollstrecker des göttlichen Strafgerichtes erscheinen. Der eine wendet das schöne Antlitz von tiefem Mitleid erfüllt gegen die Vordergruppe und senkt das Schwert, der andre dagegen faßt ihn wie anspornend am Handgelenk und erhebt drohend sein Schwert gegen die Stadt. So spiegelt sich in beiden Gestalten der Kampf zwischen Erbarmen und göttlichem Zorn.

Die Feinheit in der Abstufung dieser Empfindungen, die lebensvolle Schönheit der Köpfe, die geistige Tiefe des Ausdrucks hat der Stecher trotz aller Sorgfalt nicht zu erreichen vermocht. Wohl aber giebt er uns im Ganzen nicht blos die schön abgewogene Komposition, sondern auch einen Begriff von der malerischen Wirkung. Die Hauptgruppe ist außer der Bedeutsamkeit der Gestalten auch durch das volle Licht als die wichtigste hervorgehoben. Das weiße Gewand des Engels, der hellrothe Mantel, der es umfließt, bildet den höchsten Ton in dem reichen Farbenakkord. Das blaugrüne Gewand Abrahams, sein brauner Mantel mit grauem Umschlag gewähren dazu einen wirksamen Gegensatz, beide Gestalten aber finden an dem rosenumblühten Brunnen mit dem tiefschattenden Kastanienbaum einen kräftigen Hintergrund. Vortrefflich hebt sich davon die Gruppe der beiden Engel ab, der eine mit braunrothem Mantel über seinem Stahlpanzer, der andre mit tiefblauem Mantel über den Goldtressen der Rüstung, beide durch fein abgewogenes Helldunkel harmonisch zusammengehalten. Das Gemälde ist nicht im Sinne unserer realistischen Schule, wohl aber im Einklang mit seiner idealen Haltung von feinem koloristischen Reiz. Es bekundet eine Zartheit der Farbenempfindung, welche bei den Meistern der idealistischen Richtung in solchem Maaße nur selten angetroffen wird. Alle diese Vorzüge, im Verein mit dem bedeutenden Maßstabe — 2,10 M. Breite bei 1,37 M. Höhe — machen das Werk zu einer Schöpfung, die jeder öffentlichen Galerie moderner Meister zur Ehre gereichen würde.

W. Lübke.

---

* **Motiv bei Lundenburg.** Wenige Meilen nördlich von Wien, am Vereinigungspunkte der großen Bahnlinien, die hier von Böhmen, Mähren und Schlesien zusammenlaufen, liegt das Städtchen Lundenburg, aus dessen Umgebungen Professor E. v. Lichtenfels, der Urheber des in beiliegender Radirung trefflich wiedergegebenen Bildes, zahlreiche Motive zu seinen landschaftlichen Schilderungen entlehnte. Feine Individualisirung des Charakters der Natur, besonders die stimmungsvolle Wiedergabe der dunsterfüllten Lufttöne, wie sie dort über den weiten Niederungen an der March und Schwarzawa zu schweben pflegen, zeichnen diese Gemälde aus. Auch auf dem vorliegenden Bilde gewährt der Ausblick in die duftige Ferne, mit den verschwimmenden Umrissen der Ortschaft am Horizont, und der Gegensatz dieses Lichtpunktes gegen den tief und schattig gehaltenen Vordergrund den Hauptreiz der Darstellung. Ueber dem Walde rechts, an dessen Rande zwei Slowaken ihre Kühe tränken, scheint ein Unwetter aufzuziehen; das sumpfige Wasser wird eben von einer leichten Brise bewegt: eine Feinheit, welcher die Nadel des Radirers nur schwer nachzukommen im Stande war. — Derselben Gegend ist auch das Motiv der schönen Landschaft entnommen, welche W. Unger für das zweite Album-Heft der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ radirt hat. Wir verweisen in Betreff der Lebensumstände des Meisters auf den dazu gehörigen Text in Nr. 3 des I. Jahrgangs der „Mittheilungen.“ — Das vorliegende Bild, welches den Künstler unter andern trefflichen Werken auf der vorjährigen Weltausstellung repräsentirte, befindet sich im Besitze des Herrn H. Granichstätten in Wien.



B v Neher pinx. H. Merz sculps.

DIE ENGEL BEI ABRAHAM

Verlag von F. A. Seemann in Leipzig

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.







Fig. A. Denkmünze von Caradossa.

Beiträge zur Baugeschichte von St. Peter in Rom.

Von Rudolf Redtenbacher.

Mit Holzschnitten.

Was man bis zum Jahre 1868 über die Entstehungsgeschichte eines der wichtigsten Baudenkmäler der Welt, über den Neubau von St. Peter in Rom, wußte, beschränkt sich so ziemlich auf die Notizen über diesen Gegenstand, welche in den Werken Vasari's und Serlio's enthalten sind. Die vollständigste Zusammenstellung aller historischen Daten über Alt- und Neu-St. Peter hatten Plattner und Bunsen in ihrer Beschreibung der Stadt Rom, Band II, Abtheilung 1, gegeben; dort sind auch die ausführlichen Titel der drei älteren Spezialwerke über St. Peter von Costaguti, Bonanni und Fontana angeführt, ebenso eine Reihe von auf St. Peter bezüglichen Aktenstücken [1]).

Es ist das unbestreitbare Verdienst des Architekten H. v. Geymüller, daß er, unzufrieden mit dem Bekannten, nach dem Verborgenen forschte und aus Begeisterung für den eigentlichen Urheber dieses Riesenwerkes, welches wie ein Stern erster Größe an dem glänzenden Firmamente der Kunstschöpfungen aller Zeiten strahlt, den großen Bramante von Urbino, neue Geschichtsquellen zu diesem Bau aufzufinden suchte. Die Resultate seiner Forschungen hat H. v. Geymüller vorläufig in dem Werkchen: „Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom, Carlsruhe, 1868" mitgetheilt, und weitere Nachrichten über den Wunderbau verspricht er am Ende dieser Arbeit, ein größeres Werk über St. Peter in Aussicht stellend.

Es ist eine schwer begreifliche Thatsache, daß bis zum Jahre 1868 fast die sämmtlichen Originalpläne zu St. Peter von den Händen der hervorragendsten Meister der Renaissance unbekannt und wenig beachtet in der Sammlung der Handzeichnungen der Uffizien zu Florenz existiren konnten, obwohl einige derselben, und gerade der wichtigste Plan, der Bramante'sche, die deutliche Unterschrift tragen, für was sie bestimmt und von wem sie angefertigt sind, bis endlich jener deutsche Architekt dieselben an's Tageslicht zog.

H. v. Geymüller hat nicht blos die sicher datirten Pläne Giuliano da San Gallo's, Bramante's, Antonio da San Gallo's des Jüngeren und Anderer, sondern auch die

1) Man vergl. noch: Pungileoni, Memorie intorno alla vita di D. Bramante, Roma 1836, und A. v. Zahn im Archivio storico italiano. III. Ser. VI. I, p. 178 ff.

meisten auf St. Peter bezüglichen Skizzen und Versuche beachtet, welche zum größten Theil ohne Unterschrift eines Autors sind, und seine Ansichten über dieses kostbare Material in dem erwähnten Schriftchen niedergelegt, so daß jedem weiteren Forscher damit wenigstens ein Anhaltepunkt für seine Studien und Untersuchungen gegeben war. Einen Wegweiser für das Studium der architektonischen Handzeichnungen in der Galerie der Uffizien verdanken wir dem Architekten Herrn Albert Jahn, welcher in Zahn's „Jahrbüchern für Kunstwissenschaft", II, S. 143, einen vorläufigen Katalog des Inhaltes der wichtigsten in diesen 49 Bänden und Mappen enthaltenen Zeichnungen veröffentlichte.

Mit Hülfe dieser unentbehrlichen Publikationen und Dank der zuvorkommenden Unterstützung bei dem Studium der Handzeichnungen seitens ihres Konservators, des Herrn Carlo Pini, war es dem Verfasser dieser Zeilen möglich, einigermaßen Einblick in diese Schätze zu gewinnen, und er glaubt, daß neue Mittheilungen über St. Peter auf Grund des Studiums der Originalpläne und anderer Quellen manchem Leser dieses Blattes nicht unwillkommen sein dürften.

H. v. Geymüller hat eine Entdeckung gemacht, deren Werth für die Kunstgeschichte so groß ist, daß man sagen kann, er habe den Schlüssel zu dem Geheimniß der Baugeschichte von St. Peter aufgefunden; es ist das eine Zeichnung ohne jede direkte Spur, welche auf ihren etwaigen Autor schließen ließe, eine Skizze mit Rothstift auf karrirtem Papier entworfen, die unzweifelhaft den Grundriß von St. Peter darstellt. In dieser Zeichnung ist nicht blos der Plan von Neu-St. Peter, sondern auch von Alt-St. Peter, und, was das Wichtigste ist, das Fundamentgemäuer des Chorbaues angegeben, welchen Bernardo Rosellino unter Papst Nicolaus V. begann und dessen Vasari Erwähnung thut. Diese drei übereinander gezeichneten Grundrisse geben die relative Lage dieser drei Bauten zu einander.

Zur Aufklärung über den fraglichen Autor der Zeichnung bieten zwei andere von Geymüller aufgefundene Rothstiftzeichnungen einige Anhaltepunkte, da sie unzweifelhaft von derselben Hand gezeichnet sind, wie die erstgenannte. H. v. Geymüller giebt Seite 5 ff. seiner Schrift eine Beschreibung der drei Blätter und theilt seine Meinung über die Bedeutung derselben mit.

Vergleicht man das wichtige Blatt mit den drei Grundrissen (bei Geymüller Blatt Nr. 1 bezeichnet), welches in unserer Fig. D dargestellt ist, mit dem hier ebenfalls wiedergegebenen Plan Bramante's, B, und mit dem Plane Baldassare Peruzzi's, E, welchen dessen Schüler Serlio mitgetheilt hat, so muß die Verwandtschaft dieser drei Pläne einleuchten, und ihre Aehnlichkeit läßt stark vermuthen, daß ein innerer Zusammenhang zwischen ihnen besteht. Ersetzt man im Plan B die geraden Chorschlüsse durch die halbrunde Chornische mit Chorumgang, wie sie Peruzzi's Plan E zeigt, so kommt D heraus; läßt man bei D die Vorhallen der vier Nebenkuppelräume weg, so ist im Wesentlichen E das Resultat. Die Vermuthung hat daher viel Berechtigung, daß entweder Bramante oder Baldassare Peruzzi der Autor des Planes D ist.

Versucht man die einzelnen Punkte aufzufinden, welche zu Gunsten Bramante's oder Peruzzi's sprechen würden, so sind es zwei vor allen, welche für Bramante in den Vordergrund treten: sein auf Pergament gezeichneter Plan und die Denkmünze Caradossa's, welche bei der Grundsteinlegung zu St. Peter von Papst Julius II. geprägt wurde.

Der Bramante'sche Originalpergamentplan B ist im Original, wie in unserem Holzschnitte, blos zur Hälfte gezeichnet, da die andere, untere Hälfte identisch mit der oberen

sein sollte; ein Maßstab fehlt auf diesem Plan, ebenso jede weitere Notiz; dagegen steht sicher und deutlich darunter:

Bramante. Arch. &. Pit.

Es ist schwer, daran zu zweifeln, daß dieser Plan (bei Geymüller Blatt Nr. 5) ein anderer ist, als der *eigentliche für die Ausführung bestimmte Vorlageplan*, welcher *offiziell genehmigt wurde*. Der Plan hat die charakteristischen geradlinigen Chorschlüsse. H. v. Geymüller schreibt ohne Weiteres den fraglichen Plan D dem Bramante zu und führt dafür als angeblichen Beweis Folgendes an: „Bramante warf die hintere Hälfte von Alt-St. Peter nieder und wölbte die vier Bogen der neuen Kuppel, folglich hätte keiner seiner Nachfolger mehr den Chor von Alt-St. Peter bei ihren Entwürfen

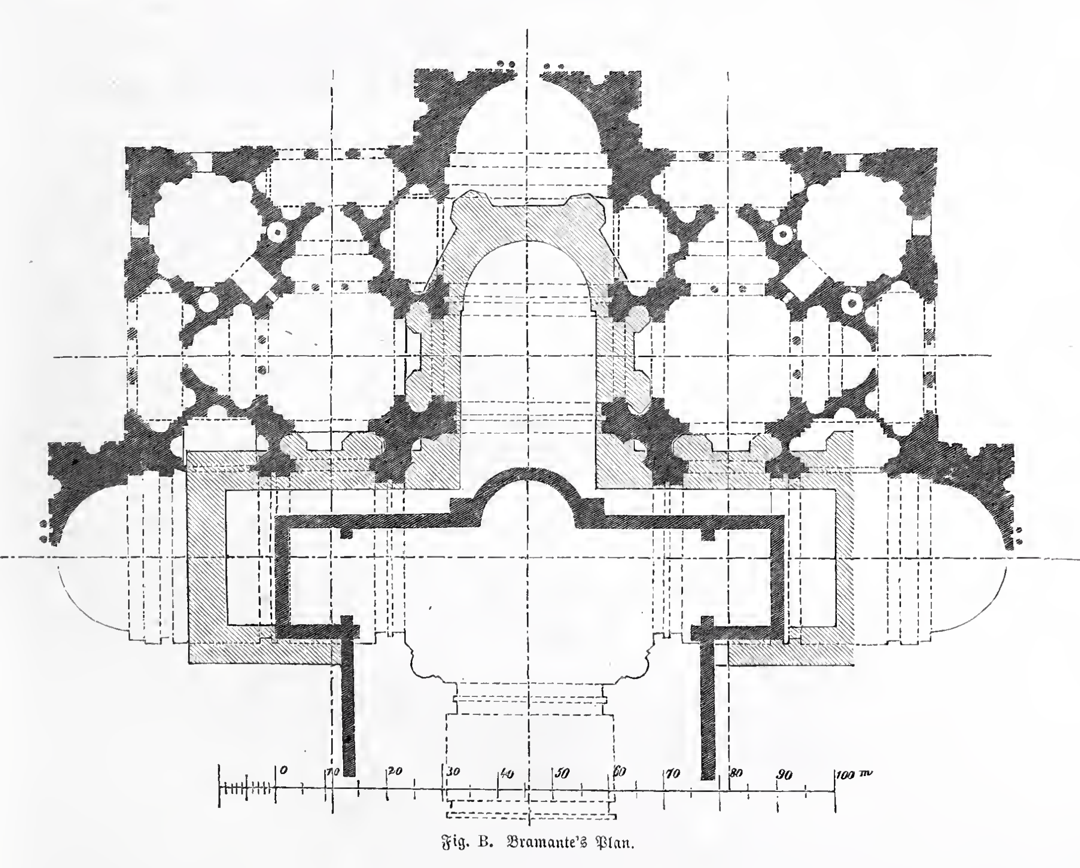


Fig. B. Bramante's Plan.

aufgezeichnet" (Seite 9). Deßhalb nun *müsse* dieser Plan von Bramante sein. Mir scheint diese Begründung an und für sich nicht stichhaltig; denn wenn auch Bramante den Chorbau von Alt-St. Peter abreißen ließ, so ist damit nicht gesagt, daß er deßhalb die Fundamentmauern dieses älteren Baues herausgraben und entfernen ließ; sie konnten im Boden verbleiben und stecken wahrscheinlich noch darin, da sie theilweise die Krypte von St. Peter umschließen. Jeder vorsichtige Architekt hatte Grund genug, diese Fundamente in seinem Plan zu berücksichtigen, da er ebenso gut darüber sich klar sein mußte, auf was er hinaufbaute, als andererseits diese Fundamente ihm als willkommene Stützpunkte für Gerüste dienen konnten.

Vasari sagt übrigens ausdrücklich, daß bei dem Abbruch von Alt-St. Peter die Chornische mit dem Altar des heil. Petrus stehen blieb (VII, S. 137, Ausg. Lemonnier), was

ja natürlich war, da erst, wenn der neue Altar fertig wurde, die Ueberführung von Reliquien ꝛc. stattfinden konnte. Diese Chorapsis blieb noch während Michelangelo's Bauthätigkeit am Dom stehen, wie man aus dem in Fig. G dargestellten, von J. Battista Nolli 1748 (nach Lionardo Bufalino's, 1551 in Holzschnitt herausgegebenem Plan) gestochenen Stadtplane Rom's ersieht; also 37 Jahre nach Bramante's Tod war die Apsis von Alt-St. Peter noch vorhanden.

Wenn der fragliche Plan D wirklich von Bramante wäre, ja sogar, wie Geymüller meint, den eigentlichen Plan Bramante's darstellte, so müßte er meines Erachtens mit der Darstellung auf der Denkmünze übereinstimmen, für welche zu der Grundsteinlegung im Jahre 1506 Papst Julius II. von dem Goldschmiede Caradossa den Prägestempel schneiden ließ (Fig. A.). Diese Münze existirt noch und ist im Medaillenkabinet in der Zecca zu Rom zu sehen. Sie trägt auf der einen Seite das vortreffliche Bild Julius' II. mit der Umschrift: JULIVS LIGUR PAPA SECUNDUS. Die andere Seite zeigt das Bild von Bramante's St. Peter (Fig. C).[1])

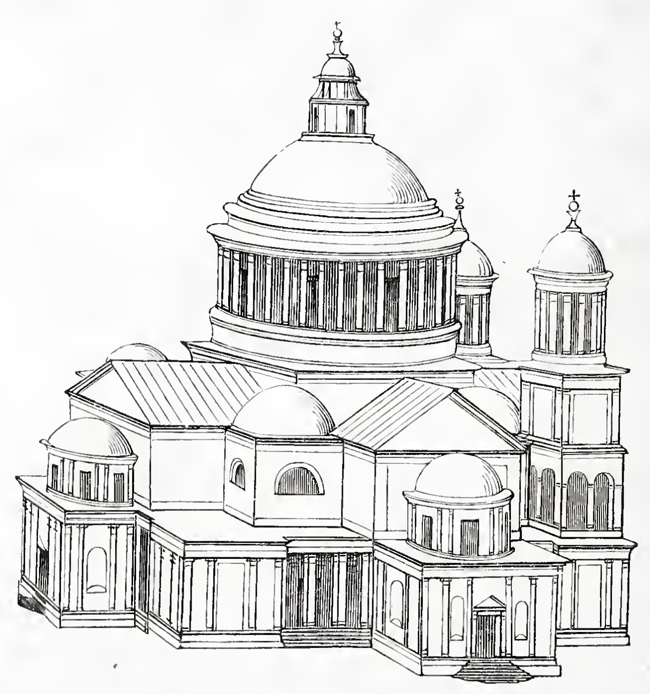


Fig. C. Ansicht von Bramante's Plan auf Grundlage der Münze von Caradossa.

Meine Ansicht ist, daß das Bild auf der Medaille von Caradossa nur nach dem eigentlichen, für die Ausführung bestimmten und genehmigten Plan Bramante's angefertigt sein kann, wenn sie als eine Urkunde, die sie doch für die Nachwelt sein soll, zu

1) Geymüller kennt, wie es scheint, blos den Stich nach dieser Münze von Antonio Veneziano v. J. 1517. Derselbe stimmt mit der Originalmünze so vollständig überein, daß es unkorrekt wäre, wie Geymüller zu sagen, daß die Abbildung „natürlich ganz konventionell" sei. Dieser Stich Veneziano's mit der Umschrift: „Templi — Petri — Instauracio — MCCCCCVI" zeigt, wie Geymüller angiebt, 20 Cm. Durchmesser der Münze, während die Originalmünze nur 35 Mm. Durchmesser hat. Die Medaillensammlung in der Zecca zu Rom enthält überhaupt keine solche Denkmünzen aus älterer Zeit, welche über das Maß von 35 Millimeter Durchmesser etwa hinausgingen. Demnach giebt dieser Stich von Veneziano die Denkmünze in vergrößertem Maßstab.

betrachten ist; ich glaube sogar, daß Bramante selbst dem Stempelschneider seine Winke gegeben und die Münze anerkannt hat. So klein und vereinfacht das Bild ist, so ist es doch deutlich genug, um zu erkennen, daß es dem Pergamentgrundriß B Bramante's vollständig entspricht, daß die Chorapsiden mit Umgängen nicht auf diesem Bilde vorhanden sind, daß vielmehr die Chorschlüsse der vier Kreuzarme gradlinig in ihrem

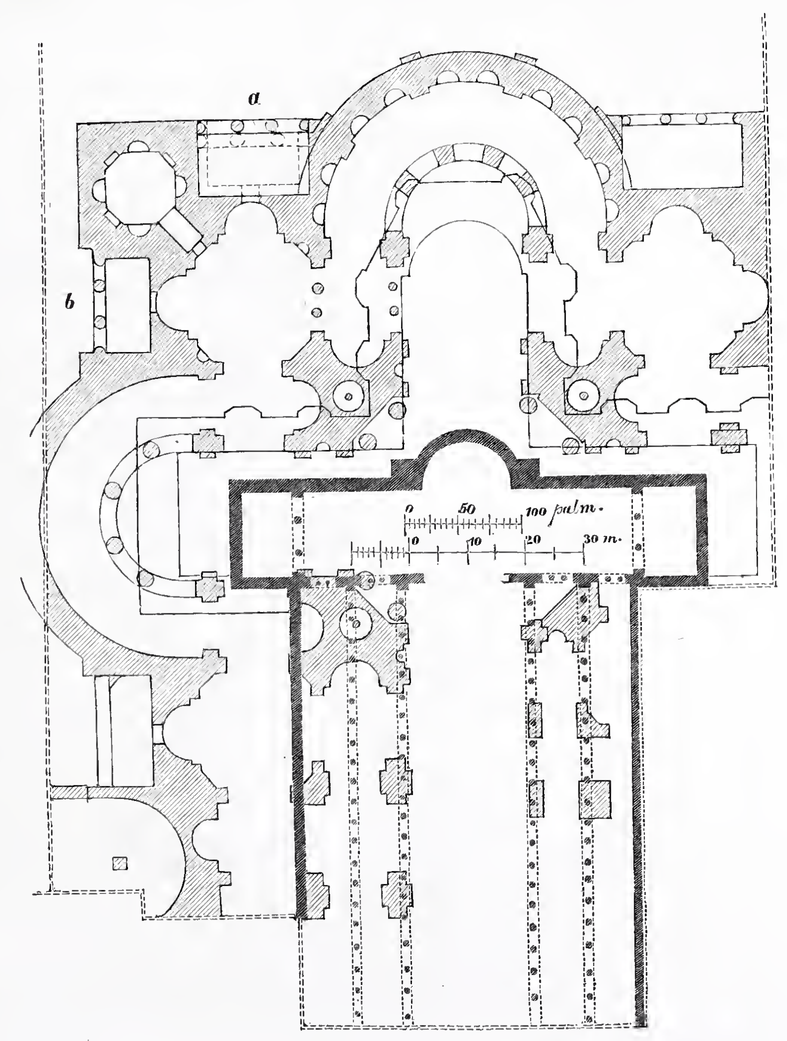


Fig. D. Rothstiftzeichnung in den Uffizien (bei Geymüller Bl. 1).

unterem Stockwerk sind, wie auf Bramante's Plan B, daß ferner über denselben die halbrunden Nischen sich frei erheben und mit Halbkuppeln abgeschlossen sind.

Damit ist die Wahrscheinlichkeit der Autorschaft Bramante's an dem Plane D sehr gesunken.

Bemüht man sich, für die andere Ansicht, daß der Plan D etwa von Baldassare Peruzzi sei, Anhaltepunkte aufzusuchen, so können darüber vor Allem die drei Original-Rothstiftzeichnungen Aufschluß geben, welche mit dem übrigen Material von der Hand B. Peruzzi's und Anderer verglichen werden müssen. Leider ist es nicht möglich, eine ähnliche Vergleichung mit Bramante'schen Zeichnungen vorzunehmen, da in der Sammlung von Handzeichnungen in den Uffizien sich überhaupt nur einige wenige sicher datirte Blätter Bramante's befinden.

Baldassare Peruzzi aus Siena war bekanntlich Maler und Architekt und zeichnete mit Vorliebe mit Rothstift, wie sein auf der Stadtbibliothek zu Siena befindliches Skizzenbuch zeigt. So finden sich denn gerade in Baldassare Peruzzi's Mappen in der Sammlung der Uffizien sehr häufig Rothstiftskizzen, während solche bei keinem anderen Architekten aus der Blüthezeit der Renaissance vorkommen, mit Ausnahme des jüngeren Antonio da San Gallo, der gleichzeitig mit Peruzzi und später noch nach dessen Tode lange Zeit an St. Peter thätig war.

Das Original der Zeichnung D ist auf klein karrirtes Papier gezeichnet; auch solches karrirtes Papier findet sich nur in Peruzzi's und Antonio da San Gallo's Mappen wieder.

Die drei fraglichen Rothstiftzeichnungen haben drei verschiedene Wasserzeichen, und zwar einen Adler, eine Waage und zwei sich kreuzende Pfeile; alle drei Wasserzeichen finden sich auf Zeichnungen in Peruzzi's Mappen wieder und die zwei letzteren auch auf Zeichnungen Antonio da San Gallo's, sogar die Streifen im Papier, welche von den Schöpfrahmen der Papiermühle herrühren, sind identisch.

Wenn diese Resultate der Vergleichung auch nicht beweisen, Peruzzi sei der Autor wie der anderen beiden Rothstiftzeichnungen, so auch des Blattes D gewesen, welche doch alle drei unzweifelhaft von ein und derselben Hand gezeichnet sind, so muß aber ein Umstand unsere Vermuthung noch sehr verstärken, der nämlich: daß das bei Geymüller mit Nr. 4 bezeichnete Blatt auf der einen Seite eine Aufnahmeskizze (der Diokletiansthermen?) mit einer Menge eingeschriebener Maße und Zahlen enthält, deren Ziffern nach einer genauen Vergleichung Seitens des Konservators der Handzeichnungen, des Herrn Carlo Pini, sich als identisch ergeben mit authentischen Ziffern Baldassare Peruzzi's.[1])

Es war unvermeidlich, diese Prüfung der Bramante'schen und Peruzzi'schen Hülfsmittel zur Aufklärung über den Autor des Blattes D vorzunehmen, da ohne diesen Versuch die ganze Baugeschichte von St. Peter nicht nur unklar bliebe, sondern sogar entstellt würde. Wenn die Annahme richtig wäre, daß der Plan D von Peruzzi ist, so müßte unter dieser Voraussetzung die ganze Baugeschichte von St. Peter klarer und ungezwungener sich ergeben, als diejenige H. v. Geymüller's, welche auf der Annahme beruht, daß D von Bramante sei. Der Versuch soll nun hier gemacht werden, eine Skizze der Baugeschichte von St. Peter zu entwerfen, wie sie sich aus Vasari und Serlio in Vergleichung mit den Plänen ergiebt; sie muß, wenn jene Gewährsmänner zuverlässig waren, nicht nur der Annahme der Autorschaft Peruzzi's an dem Plan D nicht widersprechen, sondern sogar diese Annahme verstärken.

Jede Hypothese ist auf Voraussetzungen aufgebaut, in welchen ihr eigentlicher Angriffspunkt liegt. Ich glaube daher meine Annahmen darlegen zu müssen im Unterschiede von den Prämissen Geymüller's, die wesentlich andere sind, als die meinigen.

Eine Vorliebe für Bramante und namentlich für dessen Entwürfe zu St. Peter hat

---

1) Eine neue Bestätigung der Ansicht, daß die Zeichnung D (bei Geymüller Bl. 1) von B. Peruzzi sei, ergiebt sich aus einer kürzlich in derselben Mappe der „Ignoti", aus welcher Geymüller sein Blatt 1 in die „Cartella grande" hinübergenommen hat, von mir aufgefundenen Zeichnung mit dem „Anker im Kreis" als Wasserzeichen. Dieses Blatt, auf demselben karrirten Papier gezeichnet, ist voll von Rothstift- und Federskizzen, unter denen mehrere zu St. Peter gehörige sind, und ist vollgeschrieben mit Notizen von Baldassare's Hand; es liegt jetzt in der „Cartella grande" bei den andern drei Blättern. Eine Anzahl von Rothstiftskizzen, welche früher in verschiedenen Mappen lagen, haben sich nachträglich als von Peruzzi's Hand herrührend ergeben.

H. v. Geymüller zur Sammlung des in seiner Schrift citirten Quellenmaterials veranlaßt und bei der Erklärung der daselbst beschriebenen 53 Pläne und Skizzen geleitet. Geymüller scheint die Stelle bei Vasari (VII, 135), in der er sagt, „daß Bramante, als er hörte, der Papst wolle Alt-St. Peter niederwerfen, um die Kirche von Neuem aufzubauen, demselben in Einem fort Zeichnungen gemacht habe (infiniti disegni), darunter aber namentlich einen Plan von besonderer Schönheit, nach welchem Julius II. und Leo X. eine Medaille haben schlagen lassen," so aufgefaßt zu haben, als hätte Bramante eine Unzahl verschiedener Pläne zu St. Peter gemacht, von denen der Papst den ihm am meisten konvenirenden ausgewählt hätte; da nun in der Sammlung der architektonischen Handzeichnungen in den Uffizien nur ein Plan von Bramante zu St. Peter sich befindet, und zwar Fig. B (bei Geymüller Blatt 5), so wäre zweifelhaft, ob das der eigentliche sei; es müßten sich noch eine ganze Anzahl von Plänen Bramante's entdecken lassen, und der Plan D sei

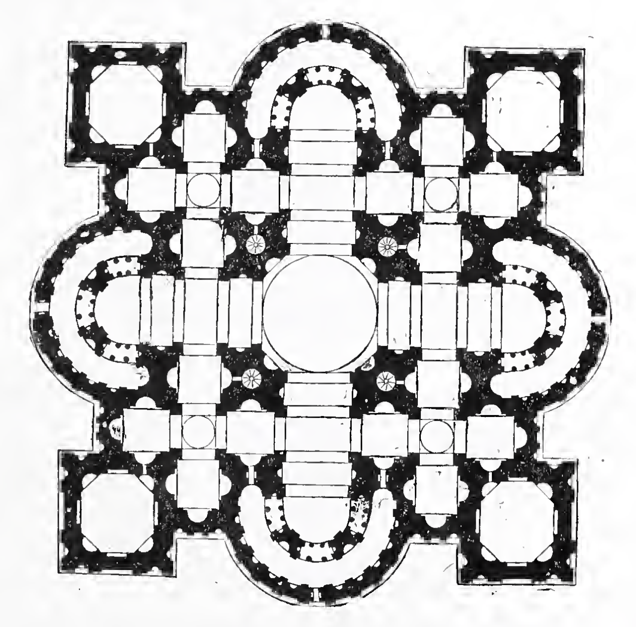


Fig. E. Peruzzi's Plan nach Serlio.

einer von diesen, sogar der eigentliche, der beste; er sagt dem Vasari nach, derselbe habe den Bramante'schen Plan selbst nicht gekannt, sondern mehr nach dem Hörensagen und nach der Münze von Caradossa geurtheilt.

Er meint, wie weit sich die von Serlio mitgetheilten Pläne Raffael's und Baldassare Peruzzi's von diesen unbekannten Plänen Bramante's unterscheiden, das sei nicht zu bestimmen. Da denn der Plan D, „der eigentliche Bramante'sche", höher stehe als der Raffael'sche und der Peruzzi'sche, die jedoch dem Bramante'schen an harmonischer Durchbildung am nächsten kämen, da endlich Michelangelo sich später selbst blos als den Ausführer des Bramante'schen Gedankens betrachtet habe, so schließt Geymüller, Bramante habe in sich das Wesen dieser drei Naturen vereinigt. Die weiteren Konsequenzen dieser Ansicht möge Jeder selbst in Geymüller's Schrift nachlesen; sie sind hier unwesentlich wie so vieles andere Interessante der genannten Schrift. — Ebenso scheint nun Geymüller zu glauben, alle Architekten, welche an St. Peter thätig waren, hätten eine Menge verschie-

dener Pläne zu dem Bau ausgearbeitet, damit die jeweiligen Päpste nach Belieben auswählen konnten, und führt dann außer den Plänen eine ganze Menge kleinerer Skizzen an, die er als weitere für sich bestehende Pläne zu St. Peter betrachtet. Dem Allen gegenüber glaube ich den Grundsatz festhalten zu müssen, daß die geschichtliche Wahrheit in einem solchen Falle am besten auf dem Wege sich finden läßt, daß man vorerst die Daten der Zeitgenossen festhält, hier also die Mittheilungen Vasari's und Serlio's, welche der Sache näher standen als wir; daß man ferner die sicher datirten Pläne in der Sammlung der Uffizien, sowie die bei Serlio dargestellten, der Untersuchung zu Grunde legt und von diesen vorläufig als sicher angenommenen Stützpunkten aus weiter operirt, d. h. alles Material an Skizzen zur Erläuterung und Ergänzung des Gegebenen benutzt.

Der umgekehrte Weg, auf gar nicht sicher datirte Skizzen hin eine Baugeschichte zu konstruiren, durch welche die Mittheilungen der zeitgenössischen Autoren umgedeutet und angezweifelt, die vorhandenen Pläne als die nicht eigentlichen hingestellt werden

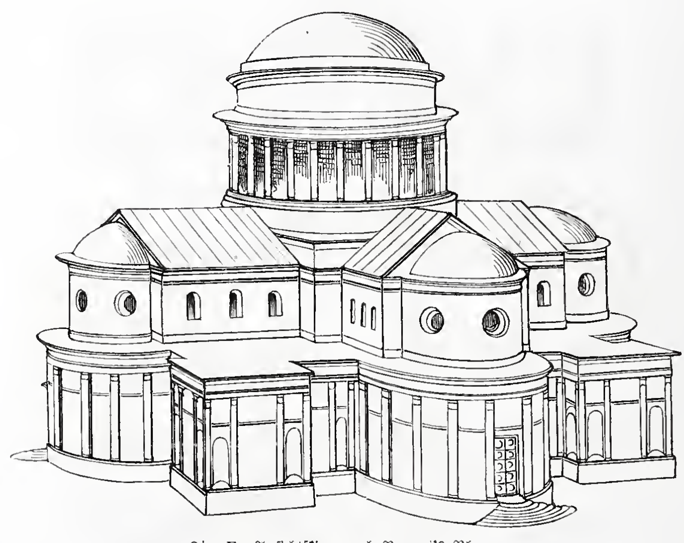


Fig. F. Ansichtskizze nach Peruzzi's Plan.

müßten, halte ich nur dann für gerechtfertigt, wenn der erstere, natürliche Weg zu keinem oder einem absurden Resultate führen würde. Das Ziel ist und bleibt doch hier, die Baugeschichte von St. Peter aufzuhellen, nicht aber eine Persönlichkeit zu einem Unicum von Größe hinaufzuschrauben, welches neben sich alles verdunkelt. Ueber die Zeiten sind wir doch gottlob glücklich hinaus, in denen man streiten konnte, ob Schiller oder Goethe, Raffael oder Michelangelo, Peruzzi oder Bramante der Größere sei; wir wollen heutzutage recht dankbar dafür sein, daß so große Bestrebungen, wie sie die Kunst der Renaissance im Auge hatte, damals nach den verschiedensten Richtungen hin ihre hervorragenden Vertreter fanden.

Man wird mir wohl beistimmen, wenn ich annehme, daß der Reichthum an Phantasie eines Künstlers sich nicht darin zeigen würde, daß er eine unendliche Anzahl ganz verschiedener Lösungen einer und derselben Aufgabe durcharbeitete, daß vielmehr das Genie durch Concentration seiner Kräfte und die Intensivität des Erfassens seiner Aufgabe, ferner durch die formelle Vollendung seines Werkes sich vor den Talenten auszeichne. Ich bezweifle somit, daß für die Künstlergröße eines Bramante überhaupt durch Entdeckung von

vielen unbekannten Plänen zu St. Peter etwas gewonnen wäre, kann auch nicht den Plan D für einen dem Bramante'schen Plan B überlegenen blos deßhalb halten, weil er ein reicheres Chormotiv enthält; er erschien mir vielmehr gleich von Anfang an als eine unvollkommene und unreife Uebergangsstufe von Bramante's Plan B zu Peruzzi's Plan E.

Ich kann beim Ueberblicken des reichen Materials von Skizzen und Zeichnungen, welche sich um die Schöpfung eines so gewaltigen Kunstwerkes, wie es St. Peter ist, gruppiren, nur folgende Sonderung vornehmen, um den Stoff zu ordnen:

1) Die Originalskizzen, welche den Grundgedanken, den eigentlichen schöpferischen Akt bezeichnen, von denen vielleicht die beste unter einigen Varianten zur Durcharbeitung ausgewählt wird.

2) Den Endplan, das eigentliche Resultat.

3) Eine ganze Reihe von Zwischenstufen zwischen 1 und 2, welche als Verbindungs-

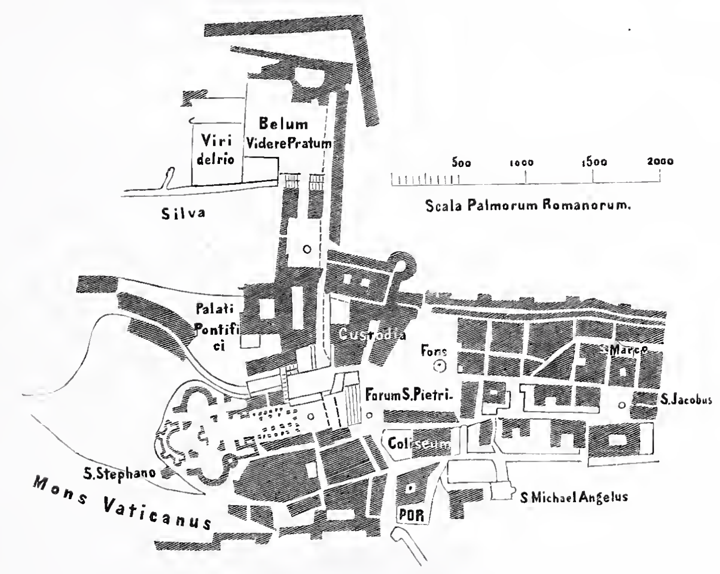


Fig. G. Stadtplan von Leonardo Bufalino.

glieder zwischen dem Anfangs- und Endpunkt der ganzen Kette zu betrachten sind und daher als Entwickelungsphasen des Grundgedankens.

4) Vielleicht eine größere oder kleinere Anzahl von Skizzen und Studien, welche sich an die verschiedenen Zwischenglieder dieser Kette anschließen, als Nebenprodukte, als Versuche, Einzelgedanken und Motive zu verarbeiten, die vorübergehend auftauchten, als für's Endziel unbrauchbar ausgeschieden wurden, dann vielleicht aber als Studien bis zu einem gewissen Abschluß Durcharbeitung fanden und so Ausgangspunkte für künftige Arbeiten und Entwürfe werden konnten. Diese „Nebenprodukte", wenn man sie so nennen darf im Gegensatz zu den vorigen, sind in den zahlreichen Mappen der Uffizien sehr stark vertreten, und ich kann eine ganze Menge der bei Geymüller angeführten 57 Zeichnungen zu St. Peter, die dort als „Entwürfe" gelten, nur als solche „Nebenprodukte" betrachten.

Nur Antonio da San Gallo der Jüngere, den J. Burckhardt wohl mit Recht ein sehr ungleiches und vielleicht nie ganz selbständiges Talent nennt, der trotzdem aber außer seinen Bauwerken durch eine große Menge geistvoller Entwürfe, welche in den Uffizien sich befinden, als ein nicht zu unterschätzender Künstler sich zeigt, hat im Geymüller'schen

Sinne viele verschiedene Pläne zu St. Peter gemacht; allein vier Pergamentpläne von ihm befinden sich in der genannten Sammlung zu Florenz.[1])

Zu den „Nebenprodukten" muß ich vor Allem die von Geymüller Blatt 3 genannte Zeichnung zählen, welche derselbe für ein Projekt Bramante's erklärt, die Kirche auf allen Seiten von großartigen Portiken in 180 Palmen Entfernung zu umgeben; das will sagen, ein Gebäude von mindestens 170 Meter Breite im Abstand von nur 40 Meter mit Schranken zu umgeben, welche jeden Gesammtüberblick über den Bau verhindern würden und außerdem ein Stück von dem eben erst von Bramante erbauten Vatikanischen Palast wegschneiden müßten. Das kann wohl nur eine Studie sein, etwa im Sinne von S. Pietro in Montorio. Der Name Bramante fällt für diese Rothstiftskizze ohnehin weg, wenn Plan D nicht von ihm ist.

Doch nun zur Sache!

Im engen Anschluß an Vasari mit Berücksichtigung der Notizen Serlio's und Benutzung der sonstigen mir zur Verfügung stehenden Quellen gestaltet sich die Geschichte des Neubaues von St. Peter etwa folgendermaßen: (Schluß folgt.)

1) Die in der Sammlung der Handzeichnungen der Uffizien in Cartella II befindlichen Skizzen Peruzzi's zu St. Peter scheinen dem zu widersprechen. v. Geymüller führt dieselben theils als Skizzen, theils als ausgeführte Pläne an. Diese sämmtlichen „Skizzen", wie ich sie nenne, gruppiren sich a) um das Motiv eines Baues in Form des lateinischen Kreuzes, b) um dasjenige eines Centralbaues nach dem Schema des griechischen Kreuzes, anschließend oder einleitend zu Peruzzi's Plan bei Serlio. Es drängt sich mir unwillkürlich folgende Erklärung dieser Skizzen auf. Als Peruzzi an den Bau kam, lagen ihm die Pläne Giuliano San-Gallo's, Bramante's, Raffael's vor. Er mußte sich doch vor allem in die Sache einführen und einleben; als vorsichtiger und bescheidener Künstler unterzieht er zunächst alle Pläne einer sorgfältigen Prüfung und versucht a) die Pläne Giuliano's und Raffael's, b) Bramante's Plan in seiner eigenen Auffassung zu bearbeiten. Das Endresultat war endlich sein Plan bei Serlio. Die Skizzen a sind meistens ohne Wasserzeichen, die eine hat den „Anker im Kreis." Die Skizzen b haben dasselbe Zeichen, ferner die zwei Pfeile mit einem Stern, welche alle drei häufig bei Peruzzi sich finden.



Die Galerie Suermondt.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

II.

Italiener, Franzosen, Spanier.

Seitdem der erste Aufsatz über die Suermondt'sche Sammlung im gegenwärtigen Jahrgange der Zeitschrift erschien, hat sich etwas ereignet, von dem man bis vor kurzem kaum zu träumen gewagt hätte: die Galerie ist von dem preußischen Staate für das Berliner Museum erworben worden. Dieses Ereigniß wird allgemein mit Jubel begrüßt. Die Sammlung, welche in Deutschland entstanden ist, bleibt Deutschland gesichert, sie findet ihre Stelle in dem Museum der preußischen Hauptstadt, dessen Galerie bisher bei ihrer außerordentlichen kunsthistorischen Vollständigkeit doch an Kunstwerken ersten Ranges verhältnißmäßig arm war, nun aber durch diesen einen großen Ankauf ein ganz neues Gepräge erhält. Vor allem ist für die Suermondt'sche Sammlung jede Gefahr einer späteren Zerstreuung und Zersplitterung beseitigt, die Schöpfung eines Mannes von ungewöhnlicher Kennerschaft und Kunstliebe ist zu einer bleibenden geworden. Die Würdigung dieses Umstandes war auch offenbar die Ursache, welche den Eigenthümer so freudig und bereitwillig auf den Kaufantrag der preußischen Regierung eingehen ließ. Man kann mit Sicherheit annehmen, daß eine Versteigerung der Sammlung bei ihrem hohen, lange begründeten Ruf weit über das Doppelte des gezahlten Preises (von 340,000 Thlrn.) eingebracht haben würde. Ausgenommen vom Verkauf waren nur die modernen — das heißt dem 19. Jahrhundert angehörenden — Bilder und Zeichnungen, sowie zwei hervorragende ältere Gemälde, welche bereits an einer anderen Stelle dieses Blattes genannt wurden, nämlich eine Landschaft von Hobbema und der Sturz der Verdammten von Rubens, über deren Schätzung kein Einvernehmen erzielt werden konnte.

Die wärmste Anerkennung gebührt nach dem Abschluß dieses Kaufes sowohl dem bisherigen Eigenthümer, als auch dem Direktor der Berliner Galerie. Sich diese Aufgabe zu stellen, sie in Angriff zu nehmen und durchzusetzen, erfordert nicht nur volle Sachkunde, sondern auch energisches, entschlossenes Vorgehen. Nachdem der Ankauf zur Thatsache geworden, hat man ihn mit Recht zugleich als eine Bürgschaft dafür begrüßt, daß die alte Knappheit des preußischen Staatswesens allen künstlerischen Bestrebungen und Anforderungen gegenüber jetzt glücklich überwunden ist, daß derjenige Staat, welchem

Deutschland seine politische Gestaltung verdankt, von der Stunde an, in welcher er seine erste und wichtigste Aufgabe gelöst hat, auch zur Entwicklung des vaterländischen Geisteslebens das Seinige thun wird.

Wir haben im vorigen Aufsatze von den Gemälden und Zeichnungen der älteren deutschen und niederländischen Schule gesprochen. Jetzt wollen wir uns zunächst den Arbeiten der italienischen, französischen und spanischen Schule zuwenden.

Nur ein altitalienisches Gemälde ist vorhanden: ein Hausaltärchen in gothischer Umrahmung, Christus am Kreuze, zu seinen Füßen Maria, Johannes und die knieende Magdalena. Es gehört dem 14. Jahrhundert und zwar der Schule von Siena an, und Waagen maß es mit Entschiedenheit dem Ambrogio di Lorenzo bei, indem er hier „ganz die ergreifenden Motive, das Schönheitsgefühl, die Grazie, den edlen Stil der Gewänder, welche ihn so vortheilhaft auszeichnen", wiederfand, und dabei von der Schönheit der Köpfe, der Tiefe des Ausdrucks, der Sorgfalt in der Durchführung, namentlich auch in der Modellirung der Gewandfalten entzückt war. Die Erhaltung ist vortrefflich.

Aus dem 16. Jahrhundert finden wir ebenfalls nur ein italienisches Gemälde, einen knieenden heiligen Hieronymus in seiner Grotte, ein Bild von mäßigen Dimensionen (76 Centimeter hoch, 56 breit). Der Katalog der Suermondt'schen Ausstellung in Brüssel begnügte sich mit der Angabe: „dem Correggio zugeschrieben". Waagen, in seinem früheren Katalog der Sammlung hatte das Bild der spanischen Schule um 1580 beigemessen. In der Schepeler'schen Sammlung, aus der es stammt, galt es für Correggio. Die Rückseite der Holztafel, auf die es gemalt ist, zeigt den eingemeißelten Namen Allegri und die Chiffre C. R. mit einer Krone, was Königin Christine von Schweden als frühere Besitzerin nachweist. W. Bürger trat nun in seinem Bericht über die Suermondt'sche Galerie (1860) für diese ältere Benennung ein. Zunächst ist ihm unbedingt in dem Punkte beizustimmen, daß dieses Gemälde nichts mit der spanischen Schule gemein hat, sondern italienischen Ursprungs ist. Bürger suchte sodann darzuthun, daß Behandlung, Vortrag, Farbengefühl dem Correggio außerordentlich nahe stehen, daß Zeichnung und Lichteffekt namentlich der frühern Periode Correggio's verwandt seien. Wir verzichten hier darauf, dem Hinweise auf Bürger's Ansichten irgend etwas hinzuzufügen. Das Gemälde gelangt nun in die Berliner Galerie, deren Direktor, der neueste Biograph Correggio's, zunächst in dieser Frage als Autorität gehört werden muß.

Unter den übrigen italienischen Gemälden ragt ein männliches Bildniß von Carlo Maratta hervor, das aus der Merlo'schen Sammlung in Köln erworben worden ist. Eine Inschrift auf der Rückseite giebt die Jahreszahl 1663 und die Initialen des Künstlers an. Der Dargestellte ist ein Jüngling mit langem Haar, dunklen Augen und prächtigem Spitzenkragen. Lebendigkeit der Auffassung verbindet sich mit energischem Vortrag. Maratta erscheint niemals so sehr zu seinem Vortheil, als in Bildnissen aus seiner frühern Periode, die ja manchmal auch unter dem Namen berühmter spanischer Meister, namentlich des Velazquez, in unseren Galerien vorkommen. Ein ganz charakteristisches kleines Bild von Domenico Feti, Elias vom Engel erweckt, eine düstere Schlucht mit einem Gewässer und zwei ruhenden Räubern von Salvator Rosa, ein schönes Bild von Bernardo Bellotto gen. Canaletto, Ansicht der Hauptgebäude Venedigs mit reich belebtem Wasser, endlich ein paar kleine venetianische Ansichten von Guardi kommen noch hinzu.



Isolt, Büste von Fr. Neuber.

Im Besitze des Herrn G. Schiller in Hamburg.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



Größere Meister sind unter den italienischen Handzeichnungen vertreten. Da finden wir ein schönes Rothstiftblatt von Lionardo da Vinci (s. den beigegebenen Holzschnitt), einen edel geformten Kopf mit langem Barte darstellend, höchst wahrscheinlich des Meisters eigenes Porträt. Dann einen heiligen Georg zu Pferde, den Lindwurm mit der Lanze durchbohrend, von Raphael, einen leicht mit der Feder hingeschriebenen Entwurf zu dem etwa 1506 entstandenen Gemälde in der Ermitage zu St. Petersburg, nicht aber zu dem Bilde im Louvre, wie der Katalog irrig angiebt. Das Blatt ist von edler Herkunft, es befand sich im berühmten Cabinet Crozat und ist in Mariette's Katalog desselben unter No. 121 erwähnt.[1])

Von Tizian sehen wir drei landschaftliche Zeichnungen, unter denen namentlich eine Baumstudie von großer Schönheit ist, sowie einen mit der Feder gezeichneten Entwurf zu seinem berühmten Bilde des heiligen Petrus Martyr, das im Brande von San Giovanni e Paolo zu Venedig vor einigen Jahren zu Grunde ging. Das Blatt ging durch die Sammlungen Richardson, Graf Fries, Vagelaar, van der Chys. Die Komposition weicht von dem Gemälde ab, es ist nicht ganz dieselbe Situation, sondern ein vorhergehender Moment gewählt, der Heilige kniet aufrecht, den Todesstreich erwartend. Endlich tritt uns Paolo Veronese in zwei getuschten Federzeichnungen, einer Madonna und einer heiligen Familie mit Engeln, in landschaftlicher Umgebung, entgegen.

Auch die französische Schule ist in der Suermondt'schen Sammlung nur durch wenige Bilder repräsentirt, aber unter ihnen ist ein kleiner Watteau von ausgesuchter Schönheit, der 1865 aus der Sammlung Leonard in Köln erworben wurde: ein ländliches Mahl. Die Komposition besteht nur aus vier Figuren, zwei sitzenden Damen, einem sitzenden und einem stehenden Cavalier. Die Eleganz der Bewegungen, die Grazie der Anordnung, die vollendete Wiedergabe der Gestalten aus der damaligen Gesellschaft, der geistreiche Ausdruck der Gesichter, die lebendige Zeichnung der Hände verbinden sich mit dem ganzen koloristischen Reize des Künstlers, zu welchem auch die Landschaft das Ihrige beiträgt, und der höchsten Feinheit des Tons. Dies Bild muß dem Berliner Museum besonders willkommen sein, da es allerdings drei Gemälde von Watteau, aber keins, das diesem ebenbürtig ist, besitzt. Friedrich der Große sammelte zwar mit besonderer Vorliebe Gemälde dieses Künstlers, aber keines derselben ist in das Museum gelangt, sie schmücken alle noch die Zimmer des großen Königs im Schlosse Sanssouci.

Zwei kleine Bilder von Boucher: zwei Schäferinnen mit Lämmern in einer Landschaft, eine stehend, die zweite ihre Füße im Bache badend, und Venus mit dem Amorknaben, bezeichnet F. B. 1765, führen auf das anmuthigste den Meister vom Ausgang des Rococo in Berlin ein, wo er bisher nicht zu finden war. Von diesen beiden Künstlern sind außerdem mehrere Handzeichnungen vorhanden; unter den fünf Blättern von Watteau finden wir die Studie zu einem der sitzenden Mädchen auf dem oben erwähnten Gemälde, und dann eine mit drei Stiften gezeichnete farbige Portraitstudie ersten Ranges: einen Manne in mittleren Jahren, im Kostüm eines Abbé, die linke Hand fest auf den Griff eines Stockes gestützt, die rechte im Schooß, in zwei verschiedenen Ansichten, ein Wunder von geistvoller, charakteristischer Lebendigkeit. Noch einige gute Blätter von Chardin, eine Nähterin bei Kerzenlicht, von Callot und von Claude Lorrain reihen sich an.

Von den spanischen Gemälden gehören bei weitem die Mehrzahl der früher erwähn-

1) Passavant, Raphael II, S. 617.

ten von Schepeler'schen Sammlung an. In historischer Folge ist das Portrait König Philipp's II. von Alonzo Sanchez Coello voranzustellen, das auch in künstlerischer Beziehung von hervorragendem Werthe ist. Im Schepeler'schen Katalog trug dies Bild früher einen anderen, schon chronologisch unmöglichen Künstlernamen. Die richtige Bestimmung des Meisters rührt von W. Bürger her. Philipp erscheint noch jugendlich, etwa als Dreißigjähriger, lebensgroß, in ganzer Figur, mit hohen Stiefeln und damascirtem Brustharnisch, die Linke am Degen, in der Rechten den Commandostab, im Ausdruck kühl, vornehm, bestimmt und verschlossen. Der Stil der älteren Bildnißmalerei des 16. Jahrhunderts waltet hier noch vor, die Technik ist wesentlich von der niederländisch-deutschen Kunst beeinflußt, während der Geschmack in der Anordnung, die Würde der Haltung doch schon vom italienischen Stil abhängig sind, ebenso wie bei Antonius Moor aus Utrecht, der eine Zeit lang Hofmaler Philipp's II. war. Die Einwirkung dieses Meisters hatte auch Coello in der That erfahren, aber statt des wärmeren bräunlichen Tones, der bei Moor damals vorherrscht, ist bei ihm die Färbung blasser, lichter, feiner gestimmt, so daß sie vielfach an den berühmten Portraitmaler des damaligen französischen Hofes, François Clouet genannt Janet, erinnert. Auch die sehr zarte, aber gleichzeitig freie, aller Kleinlichkeit baare Behandlung des Beiwerkes ist diesem verwandt.

Einer nicht viel späteren Epoche gehört dann noch ein kleines auf der Auktion Pourtalès erworbenes Bild von Navarete an, die meisten übrigen Gemälde vertreten die Blüthezeit der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Von Josef de Ribera, genannt il Spagnoletto, dem Meister, bei dem sich ächt spanische Empfindungsweise mit der künstlerischen Richtung des italienischen Naturalismus verband, hatte Herr Suermondt erst in letzter Zeit zwei Bilder erworben. Das eine, kleinen Formats, 1872 auf der Auktion Claye in Paris erstanden, zeigt Christus vor der Kreuzigung, wie er, des Todes gewärtig, dakniet, während ein Kriegsknecht ihm die Kleider abreißt, ein zweiter das Kreuz in Bereitschaft setzt. Der düstere Zug der Phantasie, welche in Darstellung von Martern und Qualen schwelgt, mit Leidenschaft nach dem Gräßlichen greift, waltet hier in seiner ganzen Schroffheit und wird durch eine fast gespenstische Lichtwirkung unterstützt.

In dem zweiten Gemälde, dem lebensgroßen heiligen Sebastian, von Pfeilen durchbohrt, niedergesunken an dem Baum, an den er gefesselt ist, erscheint Ribera nicht minder charakteristisch, aber zugleich edel, großartig, in ungewöhnlicher malerischer wie poetischer Schönheit. Ich habe bisher noch kein Werk von ihm gesehen, das mir einen so mächtigen und künstlerisch gleich befriedigenden Eindruck gemacht hätte, wie dieses. Nur die heilige Maria Aegyptiaca in Dresden möchte ich demselben an die Seite stellen. Der Körper, nach einem schönen Modelle gemalt, tritt in wundervoller Plastik heraus. Auf ihn fällt scharfes Licht, vom dunklen Hintergrunde mit dem Monde, welcher hinter Wolken hervorbricht, hebt er sich ab. Die Schönheit des Kolorits und der Lichtwirkung wird durch treffliche Erhaltung, durch den intakten Goldton gesteigert. Das Bild kam 1873 aus der Galerie des Monte di Pietà in Rom.

In gleicher Vorzüglichkeit finden wir in der Galerie Suermondt Spaniens zwei größte Meister, Velazquez und Murillo. Eins der beiden Bildnisse von Velazquez wurde aus der Merlo'schen Sammlung in Köln erworben, ein männliches Kniestück, bezeichnet Aet. 39 ano 1630, also aus der früheren Epoche des Meisters und zwar aus der





VELASQUEZ PINXT — LÉOP. FLAMENG SC.

ELISABETH VON BOURBON KÖNIGIN VON SPANIEN
Galerie Suermondt.

Zeit seines Aufenthaltes in Italien (1629—1631). Der Dargestellte ist ein vornehmer Mann mit gelblichem Fleischton, Schnurrbart und dichtem, dunklem, langem Haar. Die glänzenden Insignien eines Großmeisters vom Orden des heiligen Jago, ein breites goldverziertes Band, hängen über seine Brust und heben sich von dem schwarzen Sammetgewande wirkungsvoll ab. Die Linke ist oberhalb des Degengriffs in die Hüfte gestützt, die Rechte ruht auf einem hohen Stock. Er steht in ruhiger, entschlossener Kraft da. Würdevolle Anordnung wirkt mit breitem Vortrag, kühnem Impasto und tiefer koloristischer Harmonie zusammen.

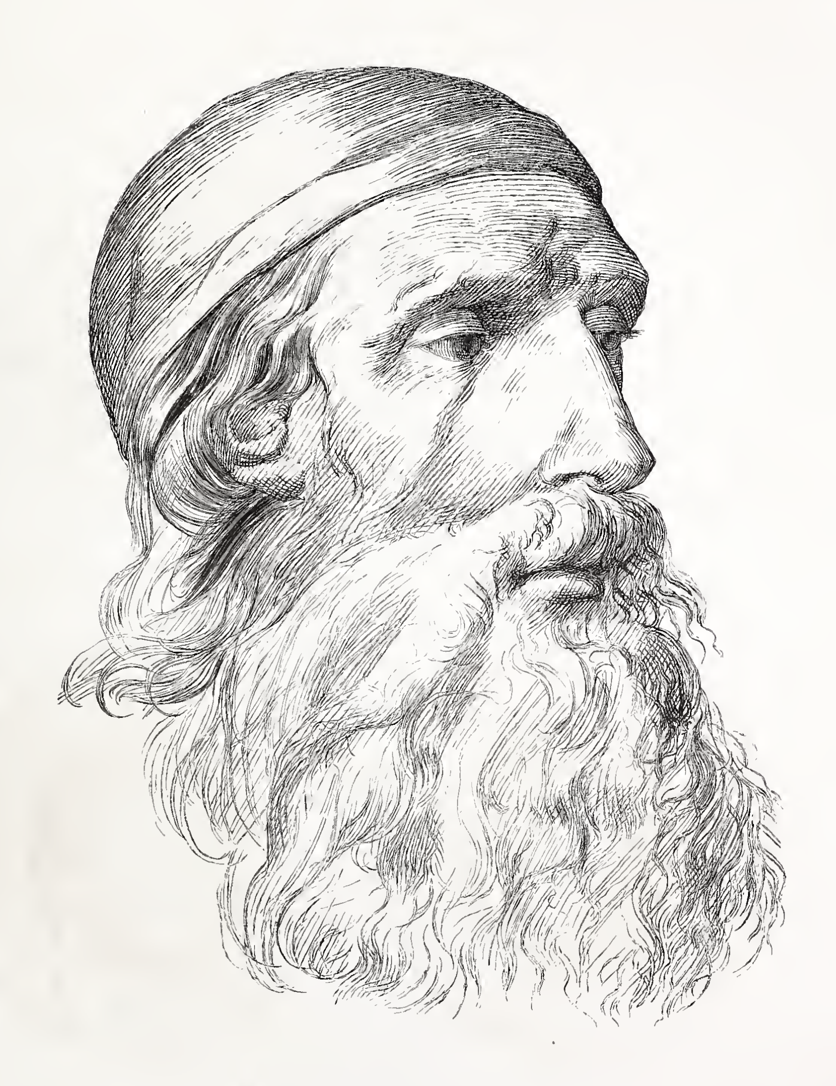
Dies Bild wird noch übertroffen durch ein Werk aus wenig späterer Zeit, das Bildniß der Königin Elisabeth von Bourbon, erster Gemahlin Philipp's IV., das die Leser in Flameng's Radirung vor sich haben. Frauenbildnisse des Meisters haben durchschnittlich noch einen höheren Werth auf dem Markte. Bei einer Versteigerung würde dieses, ein Portrait der Königin selbst, und ein Werk „hors ligne", wie Bürger sagte, unter allen Bildern der Suermondt'schen Sammlung vielleicht den riesigsten Preis erreicht haben. Waagen zufolge scheint es das Gegenstück zu jenem Portrait des Königs zu sein, welches aus der Sammlung des Königs von Holland in die Ermitage zu St. Petersburg gelangt ist. Der Charakter ist „bequem repräsentirend", wie Waagen von dem Petersburger Bilde gesagt hat. Mit der Tournüre der Vornehmheit hält die hohe Frau in der linken Hand ein gesticktes Taschentuch, und sie lehnt sich mit der Rechten leicht auf den gelbbraunen Sessel zu ihrer Seite. Das grüne goldgemusterte Kleid schimmert zauberhaft, das Antlitz mit dem zarten, lichten Fleischton hebt sich aus der Halskrause heraus und ist von blondem Lockenhaar umrahmt, der graue Hintergrund wird von einem rothen Vorhang unterbrochen. Der Ausdruck ist stolz, doch auch unübertroffen fein, bei aller Zurückhaltung belebt und von königlicher Anmuth. Wie groß der koloristische Reichthum auch sein mag, die Harmonie des Ganzen und namentlich die Herrschaft über die Luftwirkung sind doch so mächtig, daß sich alles diesem Frauenantlitz unterordnet. Waagen hatte Recht, bei der Beurtheilung dieses Bildes nicht nur auf die meisterhafte Behandlung, sondern vor Allem auf „die strenge Oekonomie", welche mit dem möglichst Wenigen das Beabsichtigte in höchster Vollendung ausdrückt, Gewicht zu legen.

Die lebensgroße sitzende Madonna mit dem Kinde von Murillo gehört zu seinen schönsten Bildern dieses Gegenstandes, sie steht etwa auf gleicher Stufe wie die berühmte Madonna mit dem Rosenkranze im Louvre. Der derbe, nach Waagen's Ausdruck „wohlgenährte" kleine Bube auf ihrem Schooß sitzt in köstlicher kindlicher Ruhe da. Keine Spur von Idealisirung! Wenn Murillo eine Madonna malte, gab er ein realistisches Bild der Mütterlichkeit, stellte er ein spanisches Weib aus dem Volke mit seinem Kinde vor den Beschauer. Auch hier ist der Typus Maria's ächt national, aus dem vollen Leben gegriffen. Aber sie gewinnt zugleich einen ungewöhnlichen höheren Adel durch das zarte Senken des Hauptes, durch den feinen, sinnenden Ausdruck voll großartiger Schlichtheit und voll tiefer, unausgesprochener Empfindung. Das Liebevolle und Hingebende der Züge wird durch das reizende Motiv der Handbewegung — sie umfaßt mit der Linken das Händchen des Kleinen — unterstützt. Auch die Anordnung des Faltenwurfs ist höchst edel und stilvoll, die Behandlung der Extremitäten ebenso lebendig wie meisterhaft. Man blicke nur auf die Füßchen des Knaben, die eine unerschöpfliche Naturbeobachtung verrathen. Bei kräftiger Färbung herrscht im Fleische, um Waagen's Worte zu wiederholen, „ein gemäßigter Silberton." Das Gemälde gehört seiner mittleren Zeit an, dem soge-

nannten „stilo caldo", der sich unter dem frischen Eindruck von Velazquez, Rubens und van Dyck bei Murillo entwickelt hatte. Das plastische Gesicht der früheren Epoche ist geblieben, doch alles Schwere, Harte ist überwunden. Kolorit, Helldunkel und warme, duftige Haltung sind ausgebildet, aber von der späteren Verschwommenheit und Verblasenheit findet man noch keine Spur.

Neben diesen drei Meistern ersten Ranges müssen wir namentlich den in deutschen Sammlungen höchst seltenen Mateo Cerezo bewundern. Sein lebensgroßer gekreuzigter Christus hebt sich in vorzüglicher Modellirung aus dem düsteren Hintergrunde heraus, der Ausdruck erregten Schmerzes in den Zügen ist höchst ergreifend. Ein großes, sehr edles, in der Farbe wohlthuend warmes Bild ist von Antonio Pereda vorhanden: der knieende heilige Antonius von Padua, welchem das Christuskind, von Licht umflossen, erscheint. Eine Skizze desselben Gegenstandes sowie die trefflich komponirte Skizze einer Beweinung Christi finden wir von Alonso Cano, der auch als Portraitmaler, in einem lebendigen Brustbilde des Don Juan d'Austria, des natürlichen Sohnes König Philpp's IV., erscheint. Endlich nennen wir noch zwei bemerkenswerthe Bildnisse von Nachfolgern des Velazquez: das Brustbild König Karl's II. von Don Juan Careño de Miranda und die ganze Figur Philipp's IV. von del Mazo Martinez. Die spanischen Handzeichnungen beschränken sich auf zwei geistvolle Blätter von Murillo, eine Conception und den Studienkopf eines Jünglings.





Rothstiftzeichnung von Lionardo.

Galerie Suermondt.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



Goethe und der Sächsische Kunstverein.

Von Hermann Uhde.

Mit Benutzung der Akten des Vereins.

Fast in allen Hauptstädten Deutschlands und an allen Orten, wo Künste sich der Theilnahme erfreuen, wurde Dürers dreihundertjähriger Todestag im April des Jahres 1828 festlich begangen. Auch in Dresden wurde das Andenken des Ahnherrn deutscher Kunst (am 7. April) auf würdige Weise gefeiert, namentlich dadurch, daß an diesem Tage ein Sächsischer Verein zur Beförderung der bildenden Kunst und Ermuthigung der Künstler in's Leben gerufen wurde. Der bekannte Kunstfreund Johann Gottlob von Quandt wurde einstweilen mit der Geschäftsführung des Vereins beauftragt, bis am 28. April in einer ersten Generalversammlung definitiv Vorstand und Komité gewählt wurden. Als ersterer ward Herr von Quandt endgiltig bestätigt.

Der Verein, gefördert durch die Theilnahme hoher und einflußreicher Gönner, gewann bald mehr und mehr Boden; selbst aus größerer Ferne liefen Zeichen des warmen Interesses an der Unternehmung ein, nachdem gegen Ende Mai 1828 die Statuten versendet worden waren. In diesen hieß es: „Die Zwecke des sächsischen Kunstvereins sind: Beförderung der bildenden Künste und Belebung der Theilnahme an denselben. Diese Zwecke sollen zunächst durch Aufmunterung und Unterstützung vaterländischer Künstler, unter welchen wir solche verstehen, welche im Königreich Sachsen geboren wurden, unabgesehen von ihrem gegenwärtigen Aufenthaltsort, und Ausländer, welche sich im Königreiche Sachsen einheimisch gemacht haben, erreicht werden."

Diese Bestimmung hatte die weimarische Malerin Louise Seidler (geb. zu Jena 1786) veranlaßt, den ihr von ihrer Studienzeit in Rom her wohl bekannten Herrn von Quandt brieflich zu fragen, ob man bei Ankauf von Kunstgegenständen nicht auch auf Weimarische Künstler Rücksicht nehmen könne?

In der Versammlung der Komitémitglieder des Vereins am 1. September 1828 brachte Herr von Quandt diese Frage zum Vortrage, und man beschloß, der Malerin zu antworten, wie man sich zwar vor der Hand zu nichts verbindlich machen wolle, doch aber, wenn dortige zahlreiche Subscriptionen zum Kunstvereine diesen in den Stand setzten, auch Weimarische Künstler anzufeuern und zu unterstützen, gern auf dieselben Rücksicht nehmen werde. Herr von Quandt führte diesen Beschluß am 27. Oktober 1828 aus; eine Verzögerung, welche sich aus dem Umstande erklärt, daß er — der im Neubau seines Hauses zu Dresden vom Gerüste gestürzt war — den Fuß gebrochen und sich inzwischen einem Arzte zu Leipzig anvertraut hatte. Am genannten Tage lieferte er Louise Seidler eingehenden Bericht über den Dresdener Kunstverein, und dieses Schreiben*) wurde mittelbar die Veranlassung, daß Goethe zu dem Verein in Beziehungen trat.

*) Auszugsweise abgedruckt bei Hermann Uhde, Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler, S. 419. — Die Originale der Briefe Quandts an Louise Seidler sind jetzt in der K. Bibliothek zu Dresden.

Auf Anregung der Malerin Louise Seidler ging die Initiative von dem Dichter aus. Am 9. November 1828 schrieb er Herrn von Quandt*):

„Ew. Hochwohlgeboren
haben gewiß schon von mehreren Seiten her vernommen, wie sehr mich Ihr Unfall geschmerzt hat und wie tief die verspätete Genesung mich betrübt; ich darf wohl sagen, daß ich von jeher an Ihrer großartigen Thätigkeit auch in der Ferne den lebhaftesten Antheil genommen, die Förderniß, die Sie den Künstlern gegönnt, aufrichtig anerkannt und zu dem Genuß so edler Besitzungen herzlich Glück gewünscht habe. Einen so seltenen Zustand durch ein so großes Uebel gestört zu sehen, that mir und thut mir immerfort sehr leid, so daß ich Sie mit einer tröstlichen Aufmerksamkeit öfters gar gerne besuchen möchte.

Nun aber ergreife die Gelegenheit, gegenwärtiges zu äußern, indem ich die Beylage zu übersenden mir die Freiheit nehme. Demoiselle Seidler gab, im Vertrauen auf Ew. Hochwohlgeb. Geneigtheit die erste Anregung; nun aber, da der Vorschlag günstigen Eingang gefunden, halte es für meine Schuldigkeit, mich der Sache anzunehmen und mit Ew. Hochwohlgeb. unmittelbar in Verhältniß zu treten. Da ich denn bitte, das weiter zu Verfügende an mich gelangen zu lassen. Dabey zweifle ich nicht, daß in Großherzogl. Landen sich noch mehrere Kunstfreunde finden, und sich an diese Anfänge theilnehmend anschließen werden.

Manches andere verspare auf nächste Veranlassung, und schließe, mit den treuesten Wünschen für die Besserung Ihrer leidenden Zustände, mich mit vorzüglichster Hochachtung unterzeichnend

Ew. Hochwohlgeb.

Weimar, 9. Novbr. 1828. gehorsamster Diener

J. W. v. Goethe."

Die „Beylage" von welcher dieser Brief spricht, lautet:

„Geneigtest zu gedenken.
Bey näherer Betrachtung der, von Dresden aus mitgetheilten Statuten des Sächsischen Kunstvereins und eines hinzugefügten Blattes, Bekanntmachung und Einladung enthaltend, vereinigten sich in Weimar eine Anzahl Kunstfreunde, und unterzeichneten vorerst auf 31 Actien, in folgender Voraussetzung:

Es werde nämlich dem löbl. Dresdener Kunstverein gefallen, gedachten Weimarischen Kunstverein dergestalt in sich aufzunehmen, daß alle in obgedachten Druckschriften den Actionärs Königl. Sächsischer Lande zugesagten Vortheile auch Letzteren zu Gute kämen.

1.) Daß nämlich Weimarische bildende Künstler von ihren Arbeiten nach Dresden zur Ausstellung zu senden berechtigt seyn sollten.

2.) Daß dergleichen Arbeiten, in sofern sie verdienstlich seyn möchten, Hoffnung hätten, auch angekauft zu werden.

3.) Daß die Weimarischen Actionärs Theil an der diesjährigen Verloosung, sowie denn auch künftighin genössen.

4.) Daß diejenigen, welche das Glück eines Gewinnes nicht begünstigt, Abdrücke der in Kupfer gestochenen Kunstwerke empfingen.

Sollte nun dem löbl. Dresdener Verein gefällig seyn, sich den Weimarischen obgemeldeter Maßen zu affiliiren, auch die deshalb nöthigen Actien-Documente ausfertigen zu lassen, so wird man nicht verfehlen' alsbald den für die gemeldeten 31 Actien bereit liegenden Geldbetrag zu übersenden, und des Weiteren sodann nach Umständen gewärtig sein.

Weimar, den 9. Novbr. 1828. Hochachtungsvoll

J. W. v. Goethe."

Herr von Quandts am 14. Novbr. 1828 (also umgehend) entworfene Antwort auf diesen Brief lautete, mit Weglassung des Eingangs, nach dem Concepte:

„Ew. Exc. erlauben, daß ich als Vorstand des Sächs. Kunstvereins Hochdenenselben unser Aller größte Erkenntlichkeit für Dero wohlwollende Beförderung unseres Instituts ausdrücken, sowie versichern darf, daß der Sächs. Kunstverein durch den Beitritt des Weimar. K. V. sich sehr geehrt und erfreut fühlt, und den freundlich sich uns zugesellenden Weimarischen Kunstfreunden und Künstlern völlig gleiche Rechte mit den in Königl. Sächsischen Landen einheimischen Aktionärs, wie solche die Statuten des K. V. bezeichnen, zugesteht und zugesichert.

Ew. Exc. erlauben mir noch eine ganz ergebenste Bitte um das Verzeichniß der Weimarischen Kunstfreunde, welche sich unserem Vereine wohlwollend anschließen, an Hochdieselben richten zu dürfen, damit wir unser Mitgliederverzeichniß mit diesen hochverehrten Namen ausstatten können."

*) Die Originale dieser Briefe sind bei den Akten des Sächsischen Kunstvereins. Sie sind, bis auf die Namensunterschrift und die freundlichen Schlußworte, mit nur einer einzigen Ausnahme sämmtlich diktirt. Was von Goethe selbst herrührt, ist gesperrt gedruckt.

Diese vorläufig von Herrn von Quandt aufgesetzte Antwort ward in der Komitésitzung vom 19. Novbr. 1828 genehmigt; außerdem beschlossen, der nächsten Generalversammlung des Vereins den Vorschlag zur Genehmigung zu unterbreiten, an jedem Orte, wo ein Kunstfreund mindestens zehn Aktien untergebracht habe, denselben zum „auswärtigen Ausschußmitgliede" zu ernennen, so daß, wäre er in Dresden gegenwärtig, er den Verhandlungen des Komités, wenn auch ohne Stimmrecht, mit beiwohnen dürfe.

Ebenfalls an diesem Abend regte Hofrath Böttiger die Frage einer jährlich zu stellenden Preisaufgabe für bildende Künstler an, indem er meinte, daß durch eine solche Zweck, Ruhm und Vortheil des Vereins, sowie das Interesse an der öffentlichen Ausstellung der Gemälde desselben wesentlich gefördert werden müßten. Er habe die Erfahrung des Vorgangs in Weimar für sich und damals den Berathungen deshalb beigewohnt, wo die bedeutendsten Kunstfreunde mit dieser Ansicht einverstanden gewesen seien. — Herr von Quandt erklärte sich gegen Preisaufgaben. Es werde, führte er aus, gleichsam dem Publikum etwas Despotisches aufgedrängt, in den Künstlern selbst eine dann unerfüllte Hoffnung genährt und den Jüngeren besonders mehr Eitelkeit, als wahrer Kunsteifer eingeflößt. Nach längerer Debatte über diesen Gegenstand wurde beschlossen, jedes Komitémitglied solle seine Ansicht über denselben, sowie sein Votum, im Laufe der nächsten Zeit schriftlich mittheilen.

Nichts lag näher, als daß Herr von Quandt den so glücklich eingeleiteten Briefwechsel mit Goethe bei der ersten Gelegenheit auch dazu benutzte, diesem über das in jener Sitzung Verhandelte, die Preisaufgaben Betreffende, Mittheilung zu machen. Der Dichter antwortete am 10. Dezember 1828:

„Ew. Hochwohlgeboren

Wünschen gemäß, lege hier das Namensverzeichniß der Weimar. Kunstfreunde vollständig bei, bezeichnet mit den Nummern, welche, guter Ordnung willen, einsweilen den Actienscheinen gegeben. Aus diesem Verzeichniß geht hervor, daß noch neun Personen hinzugetreten sind, deren Beyträge Dieselben nun wohl auf vorigem Wege werden erhalten haben.*)

Das Weitere erwartend, mich solcher schönen Verbindung erfreuend und dem angesehenen Verein bestens empfehlend.

Was die Veranstaltung von Preisaufgaben betrifft, so bitte damit vorsichtig zu Werke zu gehen, und allenfalls das nächste Jahr damit noch inne zu halten. Die Weimarischen Kunstfreunde haben den Versuch in einer Folge von sieben Jahren bis 1805 gemacht, und können gelegentlich ihre Erfahrungen mittheilen. Wie ich einigermaßen Zeit gewinne, sage hierüber das Behufige. Der ich mit den besten Wünschen für Ihr Wohl die Ehre habe, mich zu unterzeichnen

Ew. Hochwohlgeb.

Weimar, 10. Decbr. 1828. gehorsamster Diener

J. W. v. Goethe."

So kam die Generalversammlung der Aktionäre des sächsischen Kunstvereins, am 22. Dezember 1828. Herr von Quandt eröffnete dieselbe durch einen Vortrag, in welchem auch Goethes und seiner Theilnahme an den Vereinszwecken Erwähnung geschah, und zwar mit folgenden Worten:

„Sehr ehrenvoll ist es für unseren Kunstverein, daß derselbe auch im Auslande Anerkennung und Vertrauen sich erwarb, und die erhabenen Beschützer und Freunde der Kunst in Sachsen-Weimar, an ihrer Spitze der Herr Großherzog K. H. selbst, Ihre Kais. Hoheit die Frau Großherzogin, sowie der Herr Erbgroßherzog und die Frau Großherzogin Mutter K. K. H. H. ihr beigetreten sind, und durch einen freigebigen Beitrag zu 40 Aktien (à 5 Thaler) es uns möglich gemacht haben, auch Werke Sächsisch-Weimarischer Künstler zu berücksichtigen. Es wird Sie gewiß Alle erfreuen, zu vernehmen, daß ein um Kunst, Wissenschaft und Poesie hochverdienter Mann den kräftigsten Antheil an unserm Vereine nimmt, und daß wir den in der ganzen gebildeten Welt, selbst jenseits des Meeres gefeierten Namen Goethe in unsere Listen eingetragen haben und ihn zu den Unseren zählen dürfen."

Am Schlusse seines Vortrags ging nun Herr von Quandt auf die Frage hinsichtlich der

*) Eine erste Zahlung — nämlich diejenige für die ersten 31 Aktien — war am 29. Novbr. geleistet worden; dieser zweite Restbetrag der letzten 9 Subskribenten erfolgte am 9. Decbr. Goethe selbst war gleich das erste Mal beigetreten (Actien-Nummer 29 als achter Subskribent).

Ernennung „auswärtiger Komitémitglieder" über und brachte in erster Reihe Goethe für diese Auszeichnung im Vorschlag;*) der Antrag wurde genehmigt. Betreffs der Meinung über Preisaufgaben bat der Vorstand die Vereinsmitglieder, ihre Ansichten darüber niederzuschreiben und ihm zuzusenden, damit eine künftig anzuberaumende Versammlung sich mit dieser Sache befasse; ein Vorschlag, welcher durchdrang.

Endlich erfolgte die Verloosung der von dem Verein erworbenen Kunstgegenstände; ein Gemälde: „Familienscene" von Simon Wagner fiel auf eine Aktie der Großherzogin-Mutter von Sachsen-Weimar. Auf Mittheilung aller dieser Vorgänge antwortete Goethe:

„Ew. Hochwohlgeboren

habe schuldigst zu vermelden, wie das angezeigte Gemälde angekommen und von der nunmehrigen hohen Besitzerin freundlich aufgenommen worden. Für die Zukunft bitte, alles hierher zu Sendende unmittelbar an mich zu adressiren; da ich portofrei bin, so macht es mir keine Beschwerde, und es kommt jederzeit schneller an seine Bestimmung.

Zugleich habe anzuzeigen, daß nächstens mit der fahrenden Post eine von unserm Lithographen Heinrich Müller, gegenwärtig in Karlsruhe, auf Stein gefertigte Copie des Müllerischen Kupferstichs nach der Madonna del Sisto an Dieselben abgehen wird, in der einzigen Absicht, die Dresdener Kunstfreunde mit diesem schätzbaren Blatte bekannt zu machen, und, soweit es auch Ihren Beifall erhält, durch anderweite geneigte Empfehlung dessen Absatz zu bessern.

Indem ich nun, in Erwartung der zugesagten Umrisse der von dem ansehnlichen Verein angeschafften Bilder**) mich bestens empfehle, so habe ich die Ehre dankbar anzuerkennen, daß derselbe mich, als auswärtiges Comitémitglied betrachten und in den Vereinslisten geneigt aufführen wolle. Sehr freundlich werde ich die Fortsetzung eines so schätzbaren Verhältnisses auf jede Weise zu ehren für Schuldigkeit erachten.

In aufrichtigster Theilnahme mich zu geneigtem Andenken empfehlend

Weimar, am festlichen dreyßigsten Januar 1829.***) J. W. v. Goethe."

Quandt, dessen Aufforderung, die Preisaufgaben-Frage schriftlich zu erörtern, bisher kein einziges Mitglied des Kunstvereins nachgekommen war, entschloß sich endlich, den Gegenstand selbständig zu behandeln, und gab am 14. Januar 1829 eine kleine Broschüre in Druck, betitelt: „Ueber Preisaufgaben für bildende Künstler." Er entwickelte darin seine, den Preisaufgaben entschieden abgeneigte Auffassung und schloß mit der Bemerkung: man solle dem Künstler nichts Fremdes aufdrängen; nicht Ehrgeiz, sondern Liebe zur Kunst anregen und in jeder Art das Treffliche, aus freiem Antriebe und innerer Neigung Geleistete belohnen, wo es sich finde.

Unterdessen nahte die Zeit, wo die „Generalversammlung zur Ablegung und Justification der Rechnungen" stattfinden mußte. In den letzten Tagen des März 1829 ward das Circular versendet, welches dieselbe auf den 13. April einberief; neben den laufenden Geschäften sollten noch andere Fragen zur Verhandlung kommen, deren erste lautete: „Können Arbeiten von Mitgliedern des Komités, so lange diese bei demselben aktiv sind, zur Ankaufs-Konkurrenz gezogen werden?"

Natürlich erhielt auch Goethe das Circular, auf dessen Uebersendung er antwortete:

„Ew. Hochwohlgeboren

geneigtes Schreiben trifft mich in einem Drange von Umständen, so daß ich nur auf das kürzeste und eiligste, wegen einstehendem Termin, bemerken kann: daß der in der Einladung enthaltene zweite Punkt: „Ob Arbeiten von Mitgliedern des Comité, so lange diese bei denselben activ sind, zur Ankaufsconcurrenz gezogen werden können?" den hiesigen Kunstfreunden als dem Hauptzweck des Vereins widersprechend, nicht zulässig erscheine. Es ist in der Einladung ausdrücklich von Aufmunterung und Unterstützung die Rede, wobei also solche Künstler nicht wohl gemeint sein können, welche sich auf einen solchen Grad des Verdienstes und des Zustandes erhoben haben, um als Mitglieder des Comités erwählt zu werden.

Da ferner dem Comité die Unterhandlung mit den Künstlern überlassen ist, so würden obgedachte Männer eine doppelte, nicht eben günstige Rolle spielen, deshalb zu vermuthen ist, daß sie diesen Antrag selber ablehnen werden.

---

*) Als Aufmerksamkeitsbeweis gegen den Dichter mag doch auch notirt werden, daß das Komité des Kunstvereins im August 1829 einen geschnittenen Stein mit Goethes Bild, vom Weimarischen Steinschneider Facius, zu Vereinszwecken ankaufte.

**) Sämmtliche vom Verein angekauften Gemälde wurden in Kupfer gestochen, und diese Kupferstiche an die Aktionäre vertheilt.

***) Der 30. Januar war der Geburtstag der Gewinnerin, der Wittwe Karl Augusts.

Durch meine bisherige Geschäftsführung in dieser Angelegenheit glaube ich zu einer solchen Aeußerung genugsam legitimirt zu sein; sollte jedoch eine förmliche Vollmacht sich nöthig machen, so kann solche in der Folge nachgebracht werden.

Verzeihung diesem eiligen, nur durch die Nähe des Termins beschleunigten Schreiben, welchem viele Empfehlungen an die verehrten Glieder des Comités und des ganzen Vereins, hinzuzufügen nicht ermangele.

Ew. Hochwohlgeb.

Weimar, den 6. April 1829. gehorsamster Diener

J. W. v. Goethe."

Die Generalversammlung verneinte denn auch die gestellte Frage.

Inzwischen hatte Herr von Quandt seine Broschüre „Ueber Preisaufgaben" unzweifelhaft Goethe zugesandt; der vorletzte Satz in des Dichters nächstem Briefe dürfte sich darauf beziehen:

„Ew. Hochwohlgeboren

versäume nicht hierdurch anzuzeigen, daß dem hiesigen Banquier Julius Elkan unter dem heutigen Tag Auftrag gegeben worden, zwey hundert Thaler Sächs. an Herrn Hofrath Winkler, als Cassevorsteher des Sächsischen Kunstvereins auszuzahlen. Auch habe das Vergnügen, zu vermelden, daß eine dritte Serie sich angeschlossen und schon über ein Dutzend Actien neu unterzeichnet worden. Hiebey bleibt jedoch noch einiges zu berichtigen, und ich habe die erste Hauptzahlung deshalb nicht aufhalten wollen. Die Namen der neu Beytretenden sowie die Beyträge derselben werde nächstens einsenden und mir die erforderlichen Quittungen dagegen erbitten.

Das durch die mir mitgetheilten Druckschriften bey uns Angeregte, laß ich jetzt unerwähnt, damit Gegenwärtiges nicht aufgehalten werde.

Mit den besten Wünschen für Ihr Wohl und für die Erreichung der edlen vorgesetzten Zwecke habe die Ehre, mich mit wahrer Anhänglichkeit zu unterzeichnen

Ew. Hochwohlgeb.

Weimar, d. 25. Novbr. 1829. gehorsamsten Diener

J. W. v. Goethe."

Inzwischen war die zweite Hauptversammlung des laufenden Jahres auf den 21. Dezember festgesetzt und die Einladungen verschickt worden; in derselben sollte u. A. über die (von Herrn von Quandt im Voraus schon bejahte) Frage entschieden werden: ob das Komité des Kunstvereins bei Künstlern nach vorgelegten Skizzen, Kartons und Modellen Werke bestellen und die Ausführung angelegter Arbeiten durch Aufträge solle fördern dürfen?

Auf die Uebersendung des Circulars, welches diese Nachrichten enthielt, antwortete Goethe:

„Ew. Hochwohlgeboren

wird berichtet worden sein, daß die für die erste und zweite Serie schuldigen zweyhundert Thaler an Herrn Hofrath Winkler indessen gezahlt worden. Die Namen der Inhaber der neuen Actien an 15 Personen, aber 16 Nummern, da der Fürst von Barchfeld zwey genommen hat, liegen hiebey, mit Bitte, Quittung und Loos für Herrn General von Seebach nachzusenden, dagegen die für diese dritte Serie schuldigen 80 Thaler ebenfalls nächstens übermacht werden sollen.

Gegenwärtiges vorläufig, mit aufrichtiger Anerkennung Ihrer einsichtigen Bemühung in diesem Geschäft, wie auch die Versicherung, daß die Weimarischen Kunstfreunde sich bei Allem was Dieselben in ihren Namen vorschlagen werden, vollkommen beruhigen. Ist es mir möglich, so sende vor dem 23. Decbr. noch einiges, die in Ueberlegung gezogenen Fragen betreffend.

Hochachtungsvoll mit den besten Wünschen

Ew. Hochwohlgeb.

Weimar, den 5. Decbr. 1829. gehorsamster Diener

J. W. v. Goethe."

Wie man sieht, ist in diesem Briefe ein Irrthum hinsichtlich des Datums der ausgeschriebenen Generalversammlung mit untergelaufen; während sie auf den 21. Decbr. festgesetzt war, hatte Goethe beim Diktiren des Briefes offenbar den 23. im Sinne. Herr von Quandt unterließ es — wie das nächste Schreiben des Dichters deutlich zeigt — nicht, auf das kleine Versehen aufmerksam zu machen, und Goethe antwortete:

„Ew. Hochwohlgeboren

habe hierdurch für dieses Jahr schließlich zu vermelden: daß dem hiesigen Banquier Elkan abermals aufgetragen worden, die 80 Thaler für die dritte Weimarische Serie, an Herrn Hofrath Winkler auszuzahlen, wobey ich wiederholt, obgleich nur zum Ueberfluß, den für Herrn General von Seebach noch rückständigen Schein mit Loos, noch vor der Ziehung, an mich hieher zu senden bitte.

Soeben werde durch Ihre letzte Mittheilung erinnert: daß schon am 21. Decbr. die Generalversammlung angesagt sei, und will nur mit Wenigem bekennen, daß ich mit beygefügtem Hefte: Ueber Preisaufgaben für bildende Künstler völlig einverstanden bin. Was ich allenfalls hinzufügen könnte, würde nur zur Verstärkung des Vorgetragenen dienen. Ich kann Denenselben also die Angelegenheit, auch von Seiten der hiesigen Kunstfreunde, geneigtest fernerhin zu besorgen, völlig anheimgeben. Ich werde bey vielfachem Zudrang von dem Abschluß des Jahres überrascht, und will daher nur mir und den guten Weimaranern, fernere Geneigtheit und Theilnahme auch für die Folgezeit erbitten.

Hochachtungsvoll
Ew. Hochwohlgeb.
Weimar, d. 16. Decbr. 1829. gehorsamster Diener
J. W. v. Goethe."

Dieser Brief muß sich mit einer Quandtschen Zusendung gekreuzt haben; schon drei Tage später schreibt der Dichter:

„Hochwohlgeborner!

Die unter dem 15. Decbr. (es war der 16. gewesen) von mir zum Ueberfluß erinnerte Angelegenheit ist nun durch die heut erhaltene Sendung völlig abgethan und für dieses Jahr geschlossen.

Indem ich nun alles Uebrige im Namen der Weimarischen Theilnehmenden in Ew. Hochwohlgeboren Hände hiemit niederlege, gratulire zugleich zu der abermals glücklich eingeleiteteten neuen Ausdehnung zu Gunsten der Kunst und der Künstler.

Das Weitere vom Glück erwartend, habe die Ehre mich hochachtungsvoll unterzeichnend, meine besten Empfehlungen anzuschließen.

Ew. Hochwohlgeb.
Weimar, den 19. Decbr. 1829. gehorsamster Diener
J. W. v. Goethe.

(Nachschrift.) Was die Namen der dritten Serie betrifft, so bitte solche in der Ordnung ihrer Nummern folgen zu lassen, welches mir das natürlichste und unverfänglichste scheint, wie es ja auch bei den ersten Serien gehalten worden. Die Namen der höchsten Herrschaften stehen auch ihrer Nummer nach voraus, und so schließen sich die folgenden an, wie sie beygetreten."

Die im vorletzten Satze dieses Briefes enthaltene Gratulation bezog sich muthmaßlich auf den Umstand, daß dem Sächsischen Kunstverein inzwischen die nicht unwichtige Allerhöchste Erlaubniß zu Theil geworden war, das Lokal des Königl. Sächsischen Alterthumsvereins in dazu geeigneten Fällen benutzen zu dürfen; ein Umstand, der erst am 14. Dezember durch Bekanntmachung in den Zeitungen zu allgemeiner Kunde gelangte, und den Herr von Quandt in seinem, eben damals an Goethe expedirten Schreiben wahrscheinlich erwähnt haben wird.

Waren die Briefe des Dichters jedesmal zur Freude der Komitémitglieder in deren Sitzungen verlesen worden, so versäumte Herr von Quandt auch nicht, in dem die General-Versammlung vom 21. Dezember einleitenden Vortrage hervorzuheben: wie die Zahl der Weimarischen Actien auf 56 gestiegen sei, und wie S. Exc. der Herr Staatsminister von Goethe immer neue Beweise seines wohlwollenden und regen Eifers für Beförderung des Sächsischen Kunstvereins gegeben habe. Die Frage, ob das Komité Kunstwerke in geeigneten Fällen solle vorausbestellen dürfen, ward von der Versammlung im Sinne Quandts und Goethes, also bejahend, entschieden.

Hierauf ward zu der üblichen Verloosung geschritten; von den 22 vorhandenen Gewinnen fiel ein „Kreuzgang des Münsters zu Zürich" von Otto Wagner und eine „Einöde" des Norwegers Farnley an die regierende Großherzogin Maria Paulowna von Weimar; ein „Abschied des jungen Tobias" von Peschel an die Großherzogin Wittwe.

Quandt säumte nicht, den abermaligen Glücksfall an Goethe zu berichten und diesem die Bilder zu senden. Der Dichter antwortete:

„Ew. Hochwohlgeboren

hätte schon vor einigen Tagen die glückliche Ankunft der durchs Loos uns zugewendeten Gemälde schuldigst vermelden sollen; die Kälte jedoch war dem Auspacken hinderlich, die Feste*) hinderlich der Darstellung an unsere gnädigsten Damen.

*) 30. Januar, Geburtstag der Großherzogin Mutter, 2. Februar, Geburtstag des Großherzogs Carl Friedrich, 3. Febr., Geburtstag der Prinzessin Marie.

Ein jeder Gewinn ist willkommen; diesmal besonders, da verdienstliche Bilder eingesendet wurden, und ich kann die freundlichste Aufnahme bezeugen, auch fernere Theilnahme an dem so wohl geführten Geschäft versichern.

Unserer durchlauchtigen Frau Großherzogin Mutter, in den Tagen der Genesung, ein frommes, anmuthiges Bild vorstellen zu können, war mir höchst erfreulich.

Ew. Hochwohlgeboren haben mir die Künstler genannt, welche diese schätzenswerthen Bilder verfertigten; da ich aber den Lebens- und Studiengang solcher jungen Männer gerne erfahren mag, weil sich dadurch auch ihre Werke uns mehr aufklären, so ersuche Dieselben, mich hierüber in nähere Kenntniß gefällig zu setzen.

Erlaubt sey mir nun auch, zu sagen: daß, bey dem wirklich Verdienstlichen dieser Bilder, mir die von Denenselben vorgeschlagene Bestellung nur noch wünschenswerther erschien; denn hätte man sich früher über diese Bilder, mit einsichtigen Kennern, berathen, so wäre verschiedenes, einen vollkommen guten Eindruck Störende leicht zu vermeiden gewesen.

Der Künstler hat oft einen sehr guten Gedanken, dessen Ausführung er auch gewachsen ist, aber er hat ihn nicht in allen einzelnen Theilen durchdrungen, und da kommt ihm des einsichtigen Kenners Theilnahme wohl glücklich zu Hilfe, wie ich an meinem eigenen dichterischen Beyspiele weiß, und in einem langen Leben vielfach erfahren habe.

Hiebey aber entsteht eine große und bedeutende Frage: Ist der Kenner und Kunstfreund der Sache gewachsen? Und ist der Künstler zugleich selbstständig und mobil genug, um schnell und rein aufzufassen, ob man ihm das rechte anräth, ihm bringt was ihm gefehlt hat, oder ob man ihn irre macht, indem er auf dem rechten Wege ist? Sehr oft scheint der Künstler eigensinnig zu seyn, und er beharrt auf dem Rechten; oft aber auch ist er beschränkt, und kann sich in die Modificationen nicht finden, die ihm der Kenner vorschlägt.

Gerade die drey übersendeten Bilder würden zu solchen Betrachtungen Anlaß geben; leider sind Zeit und Kräfte auch mir zu beschränkt, als daß ich meinem guten Willen nachgeben sollte, mich hierüber schriftlich auszulassen. Denn wenn man die Angelegenheit genau in's Auge faßt, so sieht man: daß Kenner und Künstler sich gegen einander productiv verhalten müssen; sie müssen sich in Rath und That zu steigern, ja, zu überwinden suchen, bis sie zuletzt vollkommen einig geworden, und ein völlig congruirendes Bild entstanden ist. Daß aus der Ferne hierin wenig oder nichts zu thun sey, läßt sich vermuthen, ja, sogar einsehen. Mir hat es eine vieljährige Erfahrung bestätigt. Nehmen Ew. Hochwohlgeboren indessen dieses Wenige als ein Zeugniß, daß mein Antheil an der Kunst, sowie an Ihrem schönen Verein nicht nachläßt, und meine Gedanken mit meinen Wünschen Sie immerfort begleiten. Möge auch Ihr körperliches Befinden Ihrer bedeutenden Thätigkeit zusagen, wie es, mit so vielen Anderen, Ihnen Ergebenen und Dankbaren, fortwährend zu vernehmen hofft, der sich mit vorzüglicher Hochachtung unterzeichnet

Ew. Hochwohlgeb.

Weimar, d. 6. Febr. 1830.

gehorsamster Diener
J. W. v. Goethe."

Ueber diesen Brief berichtet das Protokoll der Komitésitzung vom 13. Februar 1830: „Ein sehr erfreulicher Brief des verehrten Goethe mit dessen geistreichen Urtheilen über die durch das Loos nach Weimar gelangten Bilder, welchen derselbe an Herrn von Quandt geschrieben, ward von demselben vorgelesen und mit dem größten Interesse angehört."

Nach der Generalversammlung nun wurde den Vereinsmitgliedern die alljährlich ausgegebene „Bilderchronik des Sächsischen Kunstvereins", die in Kupfer gestochenen Nachbildungen der vom Komité angekauften Kunstwerke, zugesendet. Goethe antwortete nach deren Eintreffen:

„Ew. Hochwohlgeboren

habe die Ankunft der Kupferstiche hierdurch anzuzeigen, welche auch sogleich vertheilt worden sind, und, wie ich hoffe, den Actionärs Muth machen werden, bey ihrer bisherigen Mitwirkung zu beharren. Die vier Actien der Höchstseligen Frau Großherzogin Mutter*) von Nr. 247 bis 250 inclus. werden auf Ihro Königl. Hoheit die Prinzeß Wilhelm von Preußen geschrieben, auch derselben noch eine spätere Nummer notirt, indem sie sich für fünf Actien unterzeichnet hat.

Gegenwärtiges ist mir um so angenehmer zu vermelden und zu schreiben, als es eine Gelegenheit giebt, Dieselben zu versichern, daß Ihr freundlicher Besuch die sämmtlichen Weimarischen Kunstfreunde ganz besonders gefreut hat, besonders indem es sie von Ihrem schon so weit gediehenen Wohlbefinden überzeugte und die besten Hoffnungen verlieh, zugleich neue Aufmunterung gab, dem verehrten Dresdener Verein sich näher anzuschließen.

Ueber die Frage: in wiefern man bei Künstlern Werke bestellen und ihnen unter der Arbeit mit utem Rath an Handen gehen sollte, habe vielfach nachgedacht, und finde große Schwierigkeit darin, daß

*) Gestorben am 14. Februar 1830.

Künstler und Kenner sich nicht leicht verstehen werden. Was hiezu von beiden Seiten erfordert würde, habe ich in meinem vorigen Briefe angedeutet.

Nächstens gebe einiges zu bedenken, wodurch mir die Sache auf einen hohen Grad erleichtert scheint.

Die gewünschten Personalien des Künstlers, von welchem nächstens eine Landschaft folgen wird, füge besonders hinzu, und mich auf das andringlichste empfehlend, rechne mir es zur Ehre, mich hochachtungsvoll unterzeichnen zu können

Ew. Hochwohlgeb.

Weimar, den 27. May 1830. ganz gehorsamsten Diener

J. W. v. Goethe."

Auf einem besonderem, von Goethe unterzeichneten Blatte findet sich

„Das Nähere von dem Künstler

welcher die übersendete Landschaft verfertigt hat.

Name und Vorname	Kaiser, Adolph.
Geburtsort	Geisa, Eisenachischen Kreises, sonst Fuldaisch.
Alter	Etwa 26 Jahre.
Anfängliche Studien	Cassel, Fulda und Braunschweig.
Eigentliches Fach	Landschaftsmalerey.
Aufenthalt in Italien	Von 1826 — 1. April 1829, also fast drey Jahre.
Nach seiner Rückkehr, wie lange in München . .	Vierzehn Monate.

Wird gegenwärtig in Weimar erwartet."

Zum nächsten Briefe Goethes fehlt leider der Schlüssel. Er folge daher ohne Commentar.

„Ew. Hochwohlgeboren

danke vor allen Dingen auf's beste für die sehr willkommenen Nachbildungen einiger vorzüglichen Gemälde in Ihrem Besitz.

Sehr interessant ist es, zu sehen, wie schön der alte Künstler das Familienunglück, die Folge und die Auflösung darzustellen wußte. Dies ist die rechte Art, dem Auge vorzuhalten, was da geschieht und was es heißen soll. Hier sind keine hinterwärtse, keine auswärtigen Gedanken nöthig.

Verwahren Sie gefällig die Weimarische Pinakothek, wie sie auch sei, zu unserm Andenken. Die Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens haben Sie selbst empfunden, und ich will das Weitere meinen Nachfahren überlassen.

Hiernächst auch ein Blatt in Bezug auf unsern Antheil an dem Sächs. Kunstverein, welchem ich mich zu fernerer Geneigtheit bestens empfehle. In vorzüglichster Hochachtung

Weimar, d. 7. Juli 1830. gehorsamst

J. W. v. Goethe."

(Fortsetzung folgt.)



Fritz Neuber.

Mit Abbildungen.

An die Baugeschichte der gothischen Kirche, welche an Stelle der i. J. 1842 bei dem großen Brande Hamburgs mit ihrem wundervollen Glockenspiel durch die Flammen zerstörten Nicolai-Kirche nach den Plänen englischer Architekten und unter der Leitung englischer Bauführer ihrer baldigen Vollendung entgegengeht, knüpft sich eine ganze Reihe interessanter Anekdoten und Reminiscenzen, die auf Hamburgische Kunstbestrebungen und Zustände oft ein helles, wenn auch nicht immer vortheilhaftes Licht werfen. Anziehend sind diese Erinnerungen auch dadurch, daß sie einen weiteren Beleg — wenn es dessen noch bedürfte — für die Schwierigkeiten bieten, welche dem Gothiker der Neuzeit aus der Aufgabe, sein System den Anforderungen der modernen, zumal der protestantischen Kirchenbaukunst anzupassen, erblühen. Auf eine Betrachtung des Baues von diesem Gesichtspunkte aus zurückzukommen, findet sich wohl noch einmal eine Gelegenheit, bei der manches, was man auf dem Herzen hat, freier ausgesprochen werden darf, als es jetzt und an dieser Stelle zweckmäßigerweise geschehen kann; hier genüge die Andeutung, daß von den für den Kunstfreund werthvollen Leistungen an der Kirche recht viele von deutschen Künstlern herrühren, denen bei der Aufführung des Gotteshauses neben den englischen Architekten nur die zweite Rolle zugewiesen war. Und in diesem Sinne war es gewiß ein Glück zu nennen, daß der Entwurf des Baumeisters ein Programm für die äußere Ausschmückung der Kirche gewissermaßen erzwang, welches auch dem Bildhauer reiche Gelegenheit zur Bethätigung seines Wissens und Könnens gewährte. Von den Bildhauern, welche das Glück hatten, die dargebotene Gelegenheit benutzen zu können, machte sich namentlich der Künstler, dem diese Zeilen gewidmet sind, durch seine an der Kirche ausgeführten Arbeiten zuerst einem größeren Publikum vortheilhaft bekannt.

Fritz Neuber wurde i. J. 1837 in Köln geboren. Seinen ersten Unterricht genoß er daselbst bei dem Bildhauer Stephan, während die großen Kunstschätze, zumal die reichen baulichen Denkmäler der rheinischen Metropole dem strebsamen Jünglinge die fleißig benutzte Gelegenheit gaben, seiner künstlerischen Ausbildung eine seltene Vielseitigkeit zu verleihen und namentlich in der Schwesterkunst, der Architektur, theoretische und praktische Kenntnisse zu erwerben, wie sie eigentlich von jedem Plastiker, dem es mit den höchsten Aufgaben seiner Kunst Ernst ist, gefordert werden sollten. Der äußere Lebenslauf Neuber's war im Uebrigen ein so ruhiger, daß nicht viel davon zu berichten ist. Er arbeitete in einigen Berliner Ateliers, in Wien am Stephansthurme, in Hamburg in Lippelt's [1]) Atelier, wobei er jedoch stets einen eigenthümlich selbständigen Bildungsgang verfolgte und nahm seit 1863 seinen, nur vorübergehend von Reisen nach Venedig, Paris u. s. w. unterbrochenen, Aufenthalt in Hamburg.

Durch die Arbeiten, welche der junge Künstler nach den Modellen anderer Bildhauer, deren Stärke das „Hauen" nicht war, ausführte, auf sein ungewöhnliches Talent aufmerksam gemacht, übertrug ihm die Kunst- und Gewerbe-Sektion der Patriotischen Gesellschaft die selbständige Ausführung der Statue Peter Vischer's. Daran schloß sich eine ganze Reihe anderer Figuren an: Gustav Adolph und Barbarossa, Händel und Bach, Neander und Schleiermacher, Luther und Melanchthon, Erwin v. Steinbach, Paul Gerhard und 7 von den 12 Apostel-Figuren für das Innere [2]); als besonders wirkungsvoll ist endlich die Kolossalstatue des Evangelisten Matthäus am Thurme hervorzuheben. Aus der obigen Zusammenstellung erhellt die sinnig-schöne und in diesem Umfang wirklich originelle Idee des aufgestellten Programms — wonach alle die-

1) Der leider zu früh verstorbene Künstler, dem Hamburg sein Schiller-Denkmal verdankt.
2) Die übrigen sind von unserem verstorbenen L. Winck.

jenigen Personen, die sich in irgend einer Weise um das Christenthum Verdienste im weitesten Sinne des Worts erworben, der Kirchenvater und der Universitätsprofessor, der Meister der bildenden Kunst und der Beherrscher der Töne, der Bezwinger der Heiden und der Vorkämpfer der Reformation, durch Statuen geehrt werden sollten — aber auch die bedenkliche Schwäche desselben. Die Ausführung bewies denn auch, wie sehr Lübke Recht hatte, als er sagte [1]), das Schönste an der ganzen Kirche sei das Programm für den figürlichen Schmuck, nur befürchte er, daß es auch dem begabtesten Künstler unmöglich sein werde; diese heterogenen Elemente sowohl unter sich, wie mit dem streng gothischen Baldachin, unter den jede einzelne Figur sich zu fügen habe, in Einklang zu bringen. Aber wenn die Richtigkeit dieses Einwurfs auch durch den Erfolg bis zur Evidenz schlagend nachgewiesen wurde, so kann das Verdienst der das Einzelne ausführenden Künstler dadurch nicht geschmälert werden. Denn was blieb ihnen bei der Unmöglichkeit, zwischen einem Barbarossa z. B. und einem Neander eine befriedigende äußere Harmonie herzustellen, anders übrig, als sich in die Idee jeder einzelnen Figur liebevoll zu versenken und dieselbe unter dem Gesichtspunkte ihrer wie immer auch gearteten Stellung zum Christenthum ganz und voll zur Erscheinung zu bringen? Eine dornenvolle Aufgabe! Aber dann hatte wenigstens der Künstler das Seinige gethan, um zwar nicht den gewöhnlichen Beschauer, aber doch den speculativen Kopf auf denjenigen Punkt in der Thätigkeit der dargestellten Persönlichkeit hinzuweisen, welcher das Zusammenfassen aller unter einem Begriff ermöglichte, oder mit anderen Worten: dann hatte er, so viel an ihm lag, das Programm verwirklicht. Mit redlichem Fleiße hat sich Neuber dieser Mühe selbst bei den plastisch ungünstigsten Figuren (man denke nur an Schleiermacher!) unterzogen, und da ihm, dem denkenden und nicht allein mechanisch ausführenden Künstler klar gewesen zu sein scheint, daß eine ästhetische Disharmonie doch nicht durchweg zu vermeiden sein werde, auf die energische Charakteristik der einzelnen Figuren die größte Sorgfalt verwandt. Diese Bemühungen trugen ihren Lohn in sich, nicht allein in dem Sinne, wie ihn das Gelingen einer schwierigen Aufgabe jederzeit gewährt, sondern auch deßwegen, weil alle diese Arbeiten einen nicht zu unterschätzenden Werth für die fernere Ausbildung des Künstlers hatten. Gerade der hohe Standpunkt der Statuen nöthigte den Bildhauer, sich eine markige und kräftige Behandlung des Materials anzueignen, sowie eingehende Berechnungen und Studien über die Wirkung in dieser Höhe anzustellen, damit eben diese Wirkung für die Froschperspektive des Beschauers nicht verloren gehe, oder was beinahe noch schlimmer wäre, gefälscht werde.

Durch die für die Nicolai-Kirche gefertigten Arbeiten wurde Neuber in weiteren Kreisen bekannt, und er bekam vielfache Aufträge, namentlich zur Anfertigung von Büsten. Ungleich seinen meisten Hamburger Kollegen, welche ihre Entwürfe von Steinmetzen in Marmor ausführen zu lassen pflegen, oder gar, wenn sie Aufträge zu plastischen Arbeiten erhalten, Modelleure aus Berlin, München und Wien kommen lassen müssen, hatte unser Künstler eine große Vorliebe für die eigenhändige Bearbeitung des Steins gefaßt und überließ seinen Gehülfen bei der Ausführung der Modelle nur die erste und gröbste Arbeit. So sehr seine Zeit hierdurch auch in Anspruch genommen wurde, so widmete er dennoch nebenher nicht allein den Hülfswissenschaften der Plastik, vor allen Dingen der Anatomie, ein äußerst sorgfältiges und eingehendes Studium, zu welchem Behufe er weder Mühe noch Kosten sparte, sondern er wandte auch der Technik seiner Kunst große Aufmerksamkeit zu, und zwar letzteres nicht ohne merklichen Erfolg. Es gelang ihm z. B. nach vielfachen Experimenten, eine Maschine zur Uebertragung der Punkte des Gypsmodells auf den Marmorblock zu erfinden, welche an Leichtigkeit der Handhabung und mathematischer Genauigkeit der Leistung alle bisher zu diesem Zwecke angewandten und bekanntlich ebenso complicirten und zeitraubenden wie ungenügenden Methoden bei Weitem übertrifft. Die Konstruktion ist freilich bis jetzt Geheimniß des Erfinders geblieben.

Die Gewohnheit, das Wesentliche, Charakteristische der Persönlichkeiten scharf zu erfassen, und über die, sei es unschönen, sei es unbedeutenden Zufälligkeiten der äußeren Erscheinung

---

1) In den Recensionen und Mittheilungen, III, 11. Den unbedingten Bewunderern des Programms darf immerhin zugegeben werden, daß die Verschiedenheit der Charaktere nicht allein, sondern auch des Kostüms im Gegensatz zu der einförmigen Charakterlosigkeit katholischer Heiligenbilder recht wohlthuend wirkt.



gest. v. C. Gonzenbach.

MARMORGRUPPE VON FR. NEUBER.
Im Besitz des Herrn Ed. F. Weber in Hamburg.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig



dominirend herauszuarbeiten, brachte Neuber, wie oben kurz angedeutet, von seinen Kirchenarbeiten mit und erzielte dadurch in demjenigen Zweige seiner künstlerischen Thätigkeit, dem er sich in der nächsten Zeit vorwiegend zuwandte, bedeutsame Erfolge. Von den Porträtbüsten nenne ich als besonders gelungen die des Dichters Jordan (von diesem selbst bestellt) [1] und Hoffmann v. Fallersleben,[2] letztere von einem ad hoc zusammengetretenen Comité von Freunden des patriotischen Sängers bestellt und zum bleibenden Andenken der hiesigen Kunsthalle geschenkt. Einen wahren Triumph aber errang Neuber mit seiner „Isolt" (s. Abbild.), welche im Winter $^{71}/_{72}$ öffentlich ausgestellt war und lange Zeit die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in ungewöhnlichem Grade fesselte. Wohl nur Wenige mochten denken, daß diese idealschöne Verkörperung der schuldbewußten Königin ihre Entstehung dem Anblick einer lieblichen Hamburgerin verdankte, deren Züge den Plastiker zu dieser Büste begeisterten. Es wurde aber nicht eine Porträtbüste herausgemeißelt, sondern das schöne Modell durch die frei hinzuschaffende Phantasie des Künstlers zu einem schöneren idealen Kunstwerk erhoben und so nur die äußere Veranlassung zur energisch individuellen Darstellung der Heldin in dem unvergänglichen Dichtwerke unseres Gottfried von Straßburg. Ein Seitenstück oder vielmehr ein Gegenstück zur Isolt ist die Büste einer üppig schönen Frauenerscheinung, vom Künstler „Dorina la bella" genannt, interessant durch den gelungenen Versuch, die moderne Haartracht künstlerisch zu behandeln und eine vollendete Lösung der Aufgabe alle Feinheiten des Nackten in Marmor wieder zu geben.

Neben allen diesen Arbeiten fand Neuber doch noch Zeit zur Entwerfung größerer plastischer Werke, zu denen u. a. die in Kupferstich beigegebene „Findung Mosis" gehört. Es ist leider nicht möglich gewesen, den Stich nach dem im Besitz des Herrn Ed. F. Weber befindlichen Original herzustellen. Indem der Stecher nur eine Photographie als Vorlage benutzen konnte, ohne das Werk selbst gesehen zu haben, mußten sich nothwendigerweise einige Irrthümer einschleichen, welche der Erzeugung des vollen Eindrucks, den die lebensgroße Marmorgruppe macht, hinderlich im Wege stehen. So wird durch einen unglücklichen Schatten der Photographie auf dem Busentheil des Gewandes der Eindruck einer schweren Bekleidung hervorgebracht, während der Marmor gerade das Gegentheil, ein fein behandeltes sog. koisches Gewand aufweist. Auch wird ein jeder mit dem Original Bekannte den in der Nachbildung veränderten Aufblick der Augen beklagen und die sorgsame Ausführung der Muskulatur, die im Marmor mit der sichern Hand eines Anatomen bis in die ersten, feinsten Ansätze verfolgt ist, vermissen: Uebelstände, die selbstverständlich dem Stecher nicht im Mindesten zur Last fallen, die aber dennoch hervorgehoben werden mußten, um den Bildhauer gegen unbegründete Vorwürfe solcher, die nur die Nachbildung kennen, zu schützen. Die Gruppe zeigt alle Eigenthümlichkeiten der Neuber'schen Kunstrichtung, welche auf die Behandlung des Nackten das Hauptgewicht legt, in der Gewandung sowohl einen bizarren Naturalismus wie einen akademisch ausgeklügelten Faltenwurf verschmähend, eine geschmackvolle und natürliche Anordnung vorzieht, und ohne der modernen italienischen Bildhauerschule in ihren Porzellankünsteleien zu folgen und dem Marmor Dinge zuzumuthen, denen er seiner Natur nach widerstrebt, alle Eigenthümlichkeiten der in ihm dargestellten Stoffe zu charakterisiren bemüht ist. Erwähne ich noch, daß das Gesicht der Pharaonentochter ein klassisch schönes und fein geschwungenes Profil zeigt, so kann ich im Uebrigen die Nachbildung getrost für sich selber sprechen lassen Wer sich von den Vorzügen dieser Arbeit durch Vergleichung mit anderen plastischen Darstellungen desselben Gegenstandes

1) Es ist vielleicht ersprießlich, hier auf das hinzuweisen, was Goethe von den Büsten sagt; die betreffende Stelle befindet sich in der mir vorliegenden Ausgabe (Hildburghausen 1869) im XII. Bde., S. 170—171.

2) Anläßlich derselben schrieb Hoffmann ein warm empfundenes Gedicht: „An mein Bild", dessen Schlußvers lautet:

> O könntest reden Du, ich bäte Dich,
> Zu sagen heute nur ein einzig Wort:
> „Dank Euch, Ihr lieben Freunde, tausend Dank!
> Und Dir, o hochbegabter Künstler, Dir,
> Der Du dem kalten Marmor eingehaucht
> Des Dichters Liebe für sein Vaterland!"

überzeugen will, sei hiermit auf die von Barzaghi herrührende (abgebildet im Art Journal, 1872) verwiesen.

Augenblicklich arbeitet Neuber außer an einer Marmorgruppe (Nymphe mit dem kleinen Dionysos, dem sie eine Traube darreicht) an der Dekorirung eines Saales mit Reliefs nach Jordan's Nibelungen. Die bereits in Gyps vollendeten Reliefs sind in Erfindung, Modellirung und Gruppirung von einer so eigenthümlichen Schönheit, daß man der Vollendung des Ganzen mit den höchsten Erwartungen entgegensehen darf. Glücklicherweise fand sich, um die originelle und großartige Idee einer derartigen Saal-Dekoration aus dem erfindenden Geiste des Künstlers in die Wirklichkeit zu übertragen, eine nicht allein reiche, sondern auch feinfühlende Gönnerin, die mit Verständniß auf das Projekt einging und dem Bildhauer außer der plastischen auch die architektonische Anordnung des Saales übertrug. Es wird hier demnach ein Werk wie aus einem Guß entstehen, und die Reliefs aus dem feinsten carrarischen Marmor werden mit der Holztäfelung des Saales, dem bildnerischen Schmuck der Kamine, der Gliederung der Wände u. s. w. ein harmonisches Ganze bilden, dessen zu dem Inhalt der Reliefs stimmender altdeutscher Charakter das schwierige Problem einer stilvollen Gestaltung moderner Wohnräume erfolgreich lösen dürfte. Möchte es doch recht viele Mäcene geben, die in solcher Weise nicht nur den Künstler beschäftigen, sondern auch seiner Phantasie freien Spielraum lassen und seine schönsten Gedanken nicht durch unzeitiges Dreinreden zerstören und verderben! So lange es verständnißvolle Förderer der Kunst geben wird, wie Frau Consul Schiller, dürfen wir auch an einer besseren Zukunft der bildenden Kunst in Deutschland und speciell in unserem Hamburg nicht ganz verzweifeln. A. J. M.

Kunstliteratur.

Schnaase's Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. V. und VI. Band. Düsseldorf, Buddeus. 1872—74. 8.

Die neue Auflage dieses Hauptwerks der Kunstwissenschaft ist in erfreulichem Fortschreiten begriffen. Der erste Band erschien 1866, und die letzten beiden Jahre brachten uns den fünften und sechsten, welche den dritten und vierten Band der Kunstgeschichte des Mittelalters bilden. Nun nur noch ein einziger Band, welcher Italien gewidmet ist, und das gewaltige monumentale Werk liegt in verjüngter Gestalt, mit allen Ergebnissen der neueren Forschung bis zum heutigen Tage bereichert, vor uns. Was dies für unsre Wissenschaft, was es für die umfassendste Verbreitung eines tieferen Verständnisses der Kunst bedeutet, das braucht nicht erst dargelegt zu werden. Schnaase's Buch hat uns zum ersten Mal eine aus der vollen Kenntniß des Materials geschöpfte, von den weitesten und gründlichsten Anschauungen des gesammten Kulturlebens getragene Darstellung des Entwicklungsganges der bildenden Künste gegeben. Der Meister hat zugleich für das wissenschaftlich Erforschte die durchsichtig klare, ästhetisch vollendete Form gefunden. Der Scharfsinn des Historikers, der Tiefblick des Philosophen, das feine Formgefühl des Künstlers scheinen sich in ihm vereinigt zu haben, um eine Leistung hervorzurufen, die wir geradezu als klassisch bezeichnen dürfen.

Gilt dies von der Anlage des ganzen Werkes wie von jedem einzelnen Bande, so gewinnt es noch höhere Bedeutung in den dem Mittelalter gewidmeten Bänden. Hier war der Verfasser zugleich Pfadfinder und Bahnbrecher auf einem Gebiete, welches beim Beginne seiner Studien gerade anfing für die Wissenschaft erobert zu werden. Da sich mit der wissenschaftlichen Strenge bei ihm eine besondere Vorliebe für die Betrachtung jener Epoche verband, so ergab sich eine Leistung, welche mit der kritischen Schärfe der Auffassung die Wärme subjektiver Empfindung in seltenem Grade vereinigt. Es ist daher nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß kein anderer Forscher für die Ergründung der mittelalterlichen Kunst, auch nur entfernt, Aehnliches geleistet habe wie Schnaase. Denn während die Mehrzahl der Gelehrten damals noch von der

klassischen Anschauung überwiegend bestimmt wurde und deshalb ein tieferes Verständniß der mittelalterlichen Kunst kaum zu erringen vermochte, wurde Schnaase durch seltene Universalität der Bildung auch für die unbefangene Auffassung des Mittelalters vorzugsweise befähigt. Zugleich aber war der strenge objektive Geist wissenschaftlicher Forschung in ihm so stark, daß er sich nicht zu jenen Einseitigkeiten im Ueberschätzen des Mittelalters hinreißen ließ, welche gerade hier für so Manchen eine nicht immer vermiedene Klippe bildeten.

Ein solches Werk nun in neuer Auflage erscheinen zu sehen, ist an sich schon ein hoher Gewinn. Noch werthvoller wird die Gabe dadurch, daß es dem verehrten Meister vergönnt war, zum Theil freilich von jüngeren Fachgenossen unterstützt, diese neue Auflage bis in's Einzelne hinein selbst zu redigiren und dadurch seinem Werke bei aller Bereicherung im Einzelnen die ursprüngliche Einheit und Harmonie in bewundernswürdiger Weise zu wahren. Die Frische der Auffassung, die Sorgfalt der Ausführung, die Lebendigkeit der Schilderung erweisen sich dabei überall mit einer nimmer nachlassenden Kraft, so daß man nirgend eine Ahnung von den Schwierigkeiten bekommt, welche nur zu häufig durch körperliches Leiden dem verehrten Manne bereitet wurden. Der Leser wird vielmehr immer von Neuem mit wahrem Genuß aus diesem unversiechlichen Born Anregung und Belehrung schöpfen.

Zu den bedeutendsten Partieen des ganzen Werkes gehören ohne Frage die beiden neuerdings erschienenen Bände, von welchen der eine die Entstehung und Ausbildung des gothischen Stiles schildert, der andre die Spätzeit desselben bis zum Ausgange des Mittelalters umfaßt. Während bei dem ersteren Alfred Woltmann in ausgiebiger Weise und in verständnißvollem Eingehen auf die Behandlungsart des Meisters seine Mitwirkung lieh, ist der andere Band durch Schnaase allein bearbeitet worden. Besonders reich sind die Zusätze und Erweiterungen, welche der fünfte Band erfahren hat. Doch ist es bemerkenswerth, daß alle neueren Entdeckungen fast immer nur eine Bestätigung der ursprünglichen Anschauungen des Verfassers brachten. Für die Schilderung der frühgothischen Epoche war es von vornherein von durchschlagender Bedeutung, daß Schnaase der synchronistischen Anordnung folgte. Er wurde dadurch in den Stand gesetzt, die ganze künstlerische Bewegung der Zeit nach ihren verschiedenen Richtungen in einem Gesammtbilde zu schildern, das an Mannichfaltigkeit und Reichthum seines Gleichen sucht. Denn während in Frankreich aus der tiefen Gährung der Zeit der gothische Stil geboren wird, entfaltet Deutschland, das länger am romanischen Stil festhält, jene bunten und vielgestaltigen Formen, die wir mit dem Namen des Uebergangstils zu bezeichnen pflegen. Erst durch das Zusammenfassen dieser Bestrebungen gewinnt man eine vollständige Uebersicht des gesammten Kunstlebens jener Zeit, in welcher bei gemeinsamer Grundlage zum ersten Male die Volkscharaktere des Abendlandes sich in typischen Schöpfungen individuell ausprägten. Gegenüber der bei allen andern Schriftstellern beliebten Anordnung nach stilistischen Verschiedenheiten muß Schnaase's Behandlung gerade dieser wichtigen Epochen als ein ganz besonders glücklicher Griff bezeichnet werden. Freilich drängt sich dabei die Bemerkung auf, daß die Schattirungen des deutschen Uebergangsstiles, die der Verfasser mit so viel Feinheit und Scharfsinn darlegt, sich vielleicht nicht ganz ohne Zwang in die beiden Kategorien der Bauten dekorativer und konstruktiver Tendenz einfügen lassen. Gewiß haben z. B. die rheinischen Werke jener Zeit eine hervorragend dekorative Ausbildung; zugleich aber gewähren sie durch die Mannichfaltigkeit ihrer Planformen und die derselben entsprechende Vielseitigkeit der Gewölbekombinationen ein ganz hervorragendes Interesse in konstruktiver Hinsicht; ja sie fassen wohl kräftiger als irgend eine andere Gruppe die ganze noch im Romanismus sich bewegende konstruktive Tendenz der Zeit auf's lebendigste zusammen. Dagegen dürften die schmucklosen Kirchen der sächsischen Gruppe, wie der Dom zu Braunschweig und andre Monumente, nicht ohne Zwang unter die Bauten dekorativer Richtung einzureihen sein. Eher würde sich's vielleicht empfehlen, die rheinischen Bauten und die von ihnen ausgehenden, wie z. B. den Dom zu Bamberg, in einer gesonderten Gruppe als höchste und letzte Vollendung des Romanismus in Deutschland den übrigen, mehr in einseitigem Betonen dieser oder jener Richtung sich ergehenden gegenüber zu stellen. Dann würde um so klarer hervortreten, daß die rheinischen Bauten jener Epoche nach allen Seiten den Gipfelpunkt des vom romanischen Stil in Deutschland zu Erreichenden bezeichnen.

Bei der eingehenden Schilderung der Ausbildung und Verbreitung des gothischen Stils, wo die Darstellung des Verfassers einem aus wohlgefügten, trefflich bearbeiteten Quadern nach tiefsinnigem Plan glanzvoll sich erhebenden Wunderbau gleicht, bei welchem Alles harmonisch durchdacht und ausgeführt ist, möchte ich hinsichtlich der Denkmäler Lothringens eine Bemerkung mir erlauben. Mit Recht betont der Verfasser, daß Lothringen damals zwar politisch zum deutschen Reiche gehörte, aber eine überwiegend französisch gesinnte Bevölkerung besaß. Demzufolge ordnet er die dortigen Denkmäler den französischen ein und in Anbetracht der Formensprache, die durchweg schon frühzeitig dem gothischen Stil folgt, gewiß nicht mit Unrecht. Wenn man aber auf die Grundrißbildung der Kirchen eingeht, so wird man diese Gruppe doch wohl zu den deutschen Schulen rechnen müssen, da der französische Chorplan mit Umgang und Kapellenkranz in ganz Lothringen, meines Wissens, kein einziges Mal vorkommt, statt dessen vielmehr durchweg die einfachere deutsche Anordnung befolgt wird. Dasselbe habe ich auch von den Monumenten des Elsaß nachgewiesen, welche der Verfasser mit gutem Grund daher zu Deutschland rechnet. Es scheint in der That, daß grade die Grenzprovinzen, wie es psychologisch ja auch erklärlich ist, damals ihre deutsche Baugesinnung sehr entschieden ausgesprochen haben. Bei Besprechung des Straßburger Münsters sind die werthvollen Beobachtungen Adler's berücksichtigt worden. Von der abenteuerlichen Idee, nach welcher Erwin von Steinbach das südliche Querschiff in bewußt alterthümelnder Weise ausgebaut haben soll, konnte der Verfasser noch keine Kunde haben; ich vermuthe indeß, daß er diese kühne Hypothese nicht eben billigen werde. Ebenso wenig dürfte er demselben Forscher in der Beurtheilung der Portalreliefs am südlichen Querflügel sich anschließen.

Im sechsten Bande, der die späteren Entwicklungen der Gothik darlegt, ist wiederum die unermüdliche Sorgfalt zu bewundern, mit welcher der Verfasser alle neuen Ergebnisse für die Abrundung und Bereicherung seines Bildes verwerthet hat. Manche Punkte haben überhaupt eine reifere Durchbildung erhalten. Will man vollendete Muster architektonischer Schilderung haben, so lese man z. B. die Beschreibung des Straßburger Thurmbaues oder die geistvolle Analyse des Kölner Domes. Mit besonderer Sorgfalt hat der Verfasser die in dieser Epoche sich mehrenden Anzeichen des individuellen Wirkens hervorragender Künstler gesammelt. Ein ungemein anziehendes Bild entwirft er besonders von Peter von Gmünd und dessen höchst einflußreicher Bauthätigkeit in Prag und den benachbarten Gebieten. Die großartige Regsamkeit der böhmischen Schule hat nirgend bisher eine so lichtvolle und eindringende Schilderung erfahren; diese Partieen gehören wohl zu den anziehendsten des ganzen Buches. Die Verschiedenheit in den Chorschlüssen zu Kolin und Kuttenberg hat der Verfasser vielleicht nicht einfach genug erklärt. Daß dort ein vierseitiges, hier ein fünfseitiges Polygon als Abschluß des inneren Chores gewählt wurde, erklärt sich wohl am einfachsten aus dem beträchtlich kleineren Maßstabe der Koliner Kirche, weniger aus seinen ästhetischen Erwägungen. Die in's Innere gezogenen Strebepfeiler beider Kirchen sind bekanntlich in Deutschland wohl zum ersten Mal am Chor zu Heisterbach angewendet worden. Hier möge noch eine Bemerkung über jene vereinfachte Art des Chorschlusses gestattet sein, die in gewissen niederländischen Kirchen, namentlich zu Tournay an der Kathedrale vorkommt und aus einer Zusammenziehung der Kapellen und des Umganges besteht. Ich habe dieselbe Anordnung in Frankreich an S. Jean zu Caen, sodann in verwandter Weise an mehreren späteren Kirchen zu Troyes, namentlich an S. Remy und Ste. Madeleine gefunden.

Für die Niederlande hätte sich noch einiges Material aus dem großen Foliowerk der Afbeeldingen van oude bestaande gebouwen, uitgegeven door de Maatschappy tot bevordering der bouwkunst (Amsterdam. L. van Bakkenes & Co.) gewinnen lassen. Unter den schlesischen Bauten ist S. Nicolaus zu Brieg wohl etwas zu ungünstig beurtheilt. Trotz einfacher Behandlung ein sehr bedeutender, schön entwickelter Hochbau, mit ungemein kühn aufsteigendem Mittelschiffe, dessen Sterngewölbe sich von pilasterartigen Vorlagen der achteckigen Pfeiler ausbreiten. In diesen und andern schlesischen Kirchen weist die gesteigerte Höhenentwicklung doch wohl auf böhmischen Einfluß hin. Anzuschließen wäre der mächtig hohe Hallenbau der Jakobskirche zu Neisse, mit polygonem Chor und Umgang, sowie seitwärts angebauten niedrigen Kapellen, die Seitenschiffe mit Kreuzgewölben, das Mittelschiff mit Sterngewölben, die von achteckigen Pfeilern aufsteigen. Auch die seit dem Brande des Jahres 1822 im Innern

erneuerte Marienkirche zu Liegnitz ist ein kolossaler Backsteinbau in Hallenform, die Peter- und Paulskirche dagegen wieder ein Hochbau mit einfach viereckigen Pfeilern. Diese Gegenden sind immer noch von der Lokalforschung nicht genügend berücksichtigt worden.

Reichere Ausführung haben vor Allem auch die Kapitel über Skulptur und Malerei der gothischen Epoche gewonnen. Hier, wie im vorhergehenden Bande, hat der Verfasser durch manche neu hinzugefügte Abbildung auch die unmittelbare Anschauung bereichert. Seine Schilderung der Kölner Schule und der damit zusammenhängenden westfälischen Ausläufer gehört zu den fesselndsten Theilen des Buches. Aber auch die übrigen Schulen Deuschlands sind aus einer reicheren Fülle von Material bedeutsamer herausgearbeitet. Hier wären vielleicht die kürzlich entdeckten Wandgemälde in Wimpfen und im Dominikanerkloster zu Constanz künftig einzureihen.

Blicken wir auf die Fülle des uns abermals von der Hand des verehrten Meisters Gebotenen zurück, so finden wir kein Ende des Dankes für alle Belehrung und Anregung. Aber nicht blos ein unerschöpflicher Quell des Genusses, der edelsten geistigen Erhebung ist dies herrliche Buch; es enthält auch eine Mahnung, die grade in Zeiten, welche zu einseitiger Specialistik neigen, Beachtung verdient. Denn indem der Altmeister kunstgeschichtlicher Forschung alles auf eindringende Einzelstudien basirt, weiß er diese doch überall mit einem das Ganze umfassenden Blick zu verbinden und dadurch zu einem lebensvollen Organismus durchzubilden. Nur wo beide Richtungen sich harmonisch durchdringen, vermag die kunstgeschichtliche Darstellung ihrer Aufgabe im höchsten Sinne zu entsprechen und Meisterwerke wie das vorliegende zu schaffen.

W. Lübke.

Untersuchungen über die campanische Wandmalerei von Wolfgang Helbig. Leipzig 1873. 384 und XII S. 8.

Pompeji mit seinen Alterthümern und Gemälden bietet ein unerschöpfliches Interesse dar. Um so mehr Theilnahme darf ein Buch wie das Helbig's erwarten, welches das Problem der kunstgeschichtlichen Stellung der pompejanischen Wandgemälde scharfsinnig und gelehrt, aus reicher Anschauung der uns erhaltenen Reste antiker Malerei und überhaupt antiker Kunst heraus, eingehend erörtert und der Lösung entgegenzuführen sucht. Das Buch wendet sich zunächst an die Fachgenossen; aber die Darstellung ist der Art, daß es auch den weiteren Kreisen, in denen z. B. Friedländer's „Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms" so beliebt sind, wohl verständlich und anziehend sein wird.

Der Verfasser hatte vor einigen Jahren einen ausführlichen Katalog der Bilder Pompejis und der übrigen Städte, die Pompejis Schicksal theilten, erscheinen lassen.*) Er zieht nun die Schlüsse, die sich ihm aus dem von ihm selbst zuerst vollständig gesammelten Material zu ergeben scheinen.

Das Hauptresultat läuft darauf hinaus, daß die campanischen Wandgemälde in ihrer über- überwiegenden Masse auf „Originale der an die Alexanderperiode anknüpfenden Malerei zurückgehn." Um diese These negativ und positiv zu erweisen, bietet Helbig eine ganze Reihe Instanzen auf. Er unterwirft zunächst, gewissermaßen einleitungsweise, das „Kunstvermögen der griechisch-römischen Epoche" einer, übrigens weniger als andere Abschnitte aus dem Vollen schöpfenden Untersuchung — einer Art hochnothpeinlicher Keuschheitsprobe, — in Betreff wirklicher Originalität und Frische; und kommt, wie Niemand anders erwarten wird, zu dem Resultat, daß es damit, gegenüber den früheren Zeiten griechischer Kunst, schlecht bestellt gewesen sei; daß diese „griechisch-römische" Periode wesentlich reproducirend, fortsetzend, umbildend thätig gewesen sei.

Die Gegenstände, welche die campanische Wandmalerei mit Vorliebe wählt, die Dekorationsweise selbst, die Auffassung der Mythen, Sentimentalität, Sinnenreiz, Naturgefühl — sie alle

---

*) Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens beschrieben von Wolfgang Helbig nebst einer Abhandlung über die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung von O. Donner. Leipzig 1868.

werden in besonderen Abschnitten behandelt, und überall sieht sich der Verfasser auf Kultur, Poesie und Kunst der hellenistischen Zeit hingewiesen. Hier sucht er die Wurzeln alles dessen, was uns aus den pompejanischen Bildern vertraut oder fremdartig entgegen sieht.

Wenn man Helbig's These etwas allgemeiner und vorsichtiger faßt, so wird sie schwerlich auf Widerspruch stoßen, wenigstens nicht bei der jüngeren Generation, die O. Jahn's Einfluß erfahren hat. Besonders Jahn's Schüler — und auch Helbig ist ein solcher — pflegen, durch seine Lehre und seinen Vorgang angeregt, mit Vorliebe der Wirkung nachzugehen, welche Kultur, Poesie und Kunst der alexandrinischen Epoche auf Kultur, Poesie und Kunst der römischen Welt ausgeübt haben. Diesen Zusammenhang hat Helbig durch seine Untersuchungen auf's neue und sehr verdienstlich nachgewiesen. Es leuchtet ein und läßt sich in der That erweisen, daß auch die Malerei diesem allgemeinen Zuge gefolgt ist. Die malerischen Traditionen und eine Fülle von Motiven der pompejanischen Bilder sind aus den Traditionen und Motiven der hellenischen Zeit hervorgewachsen.

Aber der Nachweis, daß die Masse der campanischen Wandbilder mehr oder minder direkte Kopien von Tafelbildern großer Meister der hellenistischen Malerei seien, ist bisher nicht geliefert worden und wird überhaupt schwer zu liefern sein. Außer dem einleuchtenden Zusammenhang der Medeabilder mit dem berühmten Gemälde des Timanthes weiß auch Helbig wenig Zwingendes vorzubringen. Er sucht diese Lücke dadurch zu erklären, daß wir eben zu wenig von den Kabinetsstücken der alexandrinischen Maler wüßten. Aber dafür möchten sich doch auch andere nicht weniger scheinbare Gründe vorbringen lassen.

Das anregende Werk Helbig's sei mit den vorstehenden Zeilen, die seinen reichen Inhalt nicht entfernt erschöpfen, bestens empfohlen.

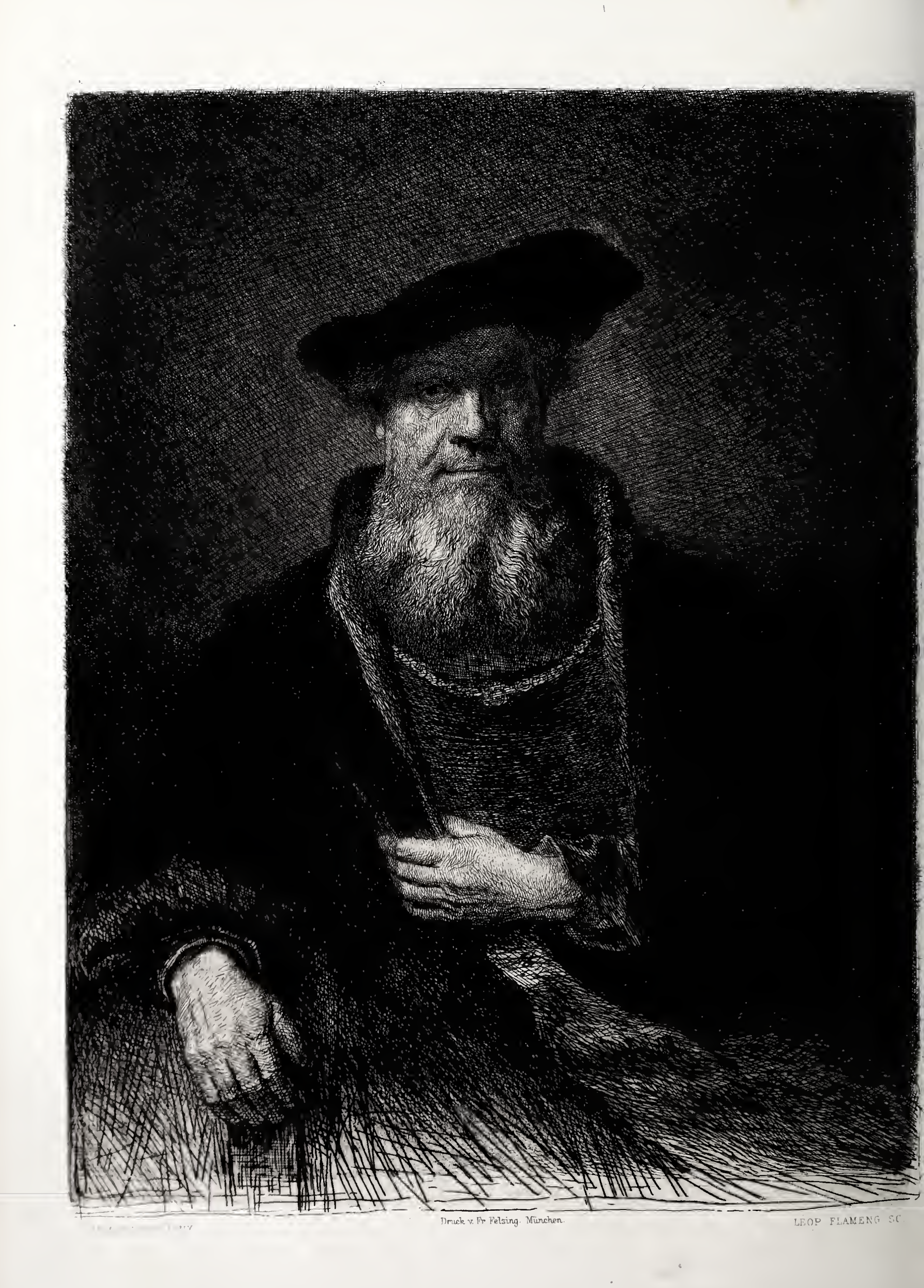
—d.



Berichtigung.

Im 8. Heft der Zeitschrift sind folgende Irrthümer zu beseitigen: S. 234, Z. 4 u. 5 von oben sind die Himmelsgegenden verwechselt. Es muß heißen „die Querseiten dieses Rechtecks, die Süd- und Nordseite“ und „die Langseiten, die West- und Ostseite.“ S. 235, Z. 40 von oben lies der „gesammten“ Stilisirung, statt der „genannten“ ꝛc.




Druck v. Fr Felsing. München.
LEOP FLAMENG SC

Die Galerie Suermondt.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

III.

Rubens und van Dyck, Frans Hals, Rembrandt und die holländischen Porträtmaler.



m reichsten und mannigfaltigsten ist in der Suermondt'schen Sammlung die spätere flamändische und holländische Schule vertreten. Wir haben zunächst von dem Hauptmeister derselben zu sprechen, und da muß besonders ein Werk berücksichtigt werden, das leider nicht an das Berliner Museum übergegangen ist: der Sturz der Verdammten von Peter Paul Rubens. Dieses Gemälde bildete in jeder Hinsicht einen Glanzpunkt der Sammlung.

Wir wollen es nicht genauer beschreiben. Es ist eine jener Kompositionen, die unmittelbar von Michelangelo's jüngstem Gericht in der Sixtinischen Capelle inspirirt worden sind. Die wunderbare Macht der formalen Motive, die Kühnheit der Bewegungen in den niederstürzenden und schwebenden, herabgeschleuderten, vergeblich sich wehrenden, zu Knäueln sich ballenden Gestalten riß Rubens hin. Er versuchte Aehnliches, er stand nicht an, der Composition Michelangelo's bestimmte Gestalten und Gruppen einfach zu entnehmen, aber nur einen Theil vom Inhalt des großen Frescogemäldes wählte er zum Gegenstande seines Bildes. Ist bei Michelangelo schon auf den Ausdruck des Verdammens in der Christusgestalt und auf die Verdammten unter ihr ausschließlich Gewicht gelegt, so verfuhr Rubens ganz richtig, indem er die Motive, die sich auf die Verdammten beziehen, allein aus dem Ganzen herausschälte und zu einem für sich bestehenden Gemälde umprägte, das dann ein ergänzendes Gegenstück erhielt. Dadurch gewann seine Schöpfung eine größere Einheit in sich. Und wenn er nun auch die Motive dem großen Italiener dankt, so wußte er aus diesen doch etwas ganz Neues und Eigenes zu machen, durch Mittel, die nur ihm zu Gebote standen. Erst die koloristische Kraft, die Rubens besitzt, macht diesen Gegenstand künstlerisch faßbar, wird dem phantastischen Charakter desselben gerecht und läßt selbst das Furchtbare und Unerträgliche schön erscheinen.

Das Bild ist nur 118 Centimeter hoch und 92 Centimeter breit. Rubens hat die Komposition noch einmal viel größer ausgeführt (8′ 11″ hoch, 6′ 10″ bayerisch breit), in dem bekannten Gemälde der Münchener Pinakothek, gestochen von Richard van Orley. Schon dies mußte als eines der Werke gelten, welche den Genius des großen Flamänders

am mächtigsten offenbaren, aber es steht gegen das Suermondt'sche Bild weit zurück, schon deßhalb, weil es nicht, wie dieses, vollkommen eigenhändig, sondern mit starker Beihülfe von Schülern ausgeführt ist. Daher zahlreiche Vergröberungen in den Formen; aber auch die Komposition hat verloren, indem durch manche Zuthaten eine gewisse Ueberfülle in den Gruppen entstanden ist. Auch wirkt es nicht glücklich, daß die handelnde Hauptfigur, der Erzengel Michael, etwas weiter seitwärts geschoben ist, während er auf dem kleineren Bilde faßt die Mitte hält und sich viel freier entwickelt, umstrahlt von einer Lichtglorie, deren Effekt man auf dem anderen Exemplar nicht ahnen kann.

Dies Bild, wie es im neuesten Suermondt'schen Katalog geschehen, als „étude terminée du tableau de la Pinacothèque" zu bezeichnen, ist aber unrichtig. Die Entscheidung darüber, ob es früher oder später als das Münchener Bild entstanden, läßt sich, meiner Ansicht nach, auch kaum auf Grund der Vergleichung fällen. Jedenfalls ist das Suermondt'sche Exemplar keine Studie oder Skizze, sondern ein vollkommen durchgeführtes Gemälde, für einen anderen Zweck ganz anders behandelt. Auch ein Gegenstück, in den Maßen übereinstimmend, existirt — wie wir bereits sagten — zu diesem kleineren Exemplar: es ist der Aufschwung der Seligen in der Pinakothek. Dieser ist — trotz der Angabe im Münchener Katalog — ebenfalls keine Skizze. Wie bei dem Sturz der Verdammten hat die Behandlung auch hier den Schein des Improvisirten durch die Kühnheit der Zeichnung und des Vortrags, das schnelle und unbedingte Treffen alles dessen, was der Intention entspricht. Gleichzeitig ist die Pinselführung aber bei aller Breite doch wieder sorgfältig und von bewundernswerther Zartheit. Beide Gegenstücke sind einander werth und vollkommen ebenbürtig, aber im Grund ist der Sturz der Verdammten doch noch interessanter, weil der Vorwurf dem Genius des Meisters noch entschiedener zusagte. Sturm, Leidenschaft, dämonische Wildheit sind mehr sein Element als himmlische Seligkeit und Verklärung. Die Köpfe mit ihrer überwältigenden Stufenleiter von Angst, Qual, Verzweiflung, bestialischer Raserei sind ebenso vortrefflich durchgeführt wie die Gestalten, und auch als Thiermaler erscheint Rubens in den Löwen, welche über die Verdammten herfallen, auf seiner vollen Höhe.

Kein neuerer Kunstgelehrter hatte es wohl zu einer solchen Kenntniß von Rubens gebracht, wie G. F. Waagen, sein Biograph. So universell seine Kennerschaft in Sachen der Malerei war, so hatte er doch diesem Meister eine besondere Vorliebe und ein tieferes Studium zugewendet. Daher ist sein Urtheil über dieses Gemälde von besonderer Bedeutung. Ich war selbst im Jahre 1865 Zeuge seiner Bewunderung, als er es kennen lernte, und ein Brief Waagen's, der vor einem Jahre publicirt worden ist [1]), spricht sich ausführlicher über dasselbe aus:

„Der Sturz der Verdammten, Gegenstück des Aufschwungs der Seligen in München, ist, meiner Ansicht nach, vielleicht dasjenige Gemälde, in welchem Rubens sein Genie nach allen Richtungen hin im höchsten Maße offenbart. Die Komposition ist ebenso schön in den Einzelnheiten wie als Ganzes. Ich halte dafür, daß es aus der Epoche gleich nach seiner Rückkehr von Italien stammt, in welcher er auch die Münchener Amazonenschlacht malte. Auf jeden Fall ist das Bild durchaus und in allen seinen Theilen allein von der Hand des Meisters, und wohl um mehrere Jahre früher als das große Gemälde gleicher Komposition in München, welches gegen jenes in allen Beziehungen zurücksteht.

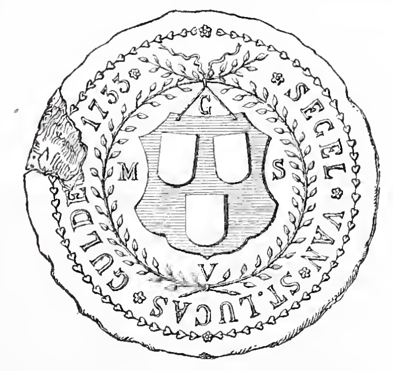
---

1) L'art universel, Bruxelles, 1. aout 1873. — Wir geben eine Rückübersetzung aus dem Französischen.

So ist es vor Allem sehr unvortheilhaft, daß der Engel Michael, der in der Skizze sich ziemlich in der Mitte des Bildes befindet, auf dem Gemälde weiter nach rechts gerückt ist. Dadurch hat die ganze Komposition ihr Gleichgewicht verloren, und der Gesammteindruck ist schwächer. Was das Einzelne anbelangt, so sind alle Formen auf dem Bilde der Pinakothek schwerer und ungeschlachter, und auch der Ton war selbst vor der unglücklichen Restauration weniger fein und klar. Im Münchener Bilde, wie fast in allen späteren Arbeiten des Meisters, kann man wahrnehmen, daß er die Beihülfe seiner Schüler in Anspruch genommen. Auch das Gemälde, welches für sein Meisterstück in der ganzen Münchener Galerie gilt, das kleine Jüngste Gericht von Rubens, kann sich mit dieser Skizze weder an Reichthum der Komposition noch an Schönheit des Helldunkels und an Trefflichkeit der einzelnen Gestalten messen."

Das Gemälde wurde von Herrn Suermondt um das Jahr 1864 in Paris erworben. In der Literatur war bisher nichts über dasselbe bekannt, als eine Notiz im Supplementbande von John Smith' Catalogue raisonné (London 1842), in welchem es S. 268, nach Erwähnung des Münchener Exemplares, heißt: „Ein Gemälde, beschrieben als eine Studie für das vorhergehende Bild, wurde aus der Sammlung des Herrn Dutartre, 1804, für 4000 Francs (150 L.) erkauft; 3' 8" zu 2' 9" auf Holz."

Kürzlich hat sich nun ein anderer interessanter Aufschluß ergeben. Ein Siegel in rothem Wachs auf der Rückseite der Holztafel erwies sich als dasjenige der Sanct Lucasgilde in Antwerpen mit den Händen aus dem dortigen Stadtwappen und mit der Jahrzahl 1733 in der Umschrift (vgl. den Holzschnitt). Der bekannte Gelehrte Herr Theodor van Lerius gab die Auskunft: „Dies bedeute nicht etwa, daß das Bild der Lucasgilde gehört habe, sondern vielmehr daß es ihr behufs eines Gutachtens über den Meister vorgelegt worden. Nachforschungen in dem Archiv der Gilde in der auf das Jahr 1733 folgenden Zeit ließen Herrn van Lerius in der That die auf das Bild bezügliche Stelle der Sitzungsberichte ermitteln, welche ausweist, daß es im Jahre 1754 dem Urtheil der Vorsteher unterbreitet und für echt erklärt wurde [1]):



„Heut, den 21. September 1754, ist eine Sitzung der Kammer bezüglich des Diensteides und des alten Eides gehalten worden, und es ist ein gewisses Stück von Malerei gebracht worden, darstellend den Vorgang des Jüngsten Gerichtes, gemalt auf Holz, hoch innerhab des Rahmens vier Fuß und einen halben Zoll, breit drei Fuß zwei und einen halben Zoll. Nachdem besagtes Bild von den Vorstehern betrachtet und reiflich geprüft worden, haben sie geurtheilt, daß es in allen Einzelheiten köstlich und sehr breit von P. P. Rubens gemalt worden. Zum Zeugniß der Wahrheit ist besagtes Bild gezeichnet, gemerkt und auf der Rückseite der Tafel gesiegelt worden mit dem rothen wächsernen Siegel dieser Kammer." Es folgen die Unterschriften von neun Künstlern und einem Notar.

Wie es in den Motiven des Gesetzentwurfes über den Ankauf der Galerie Suermondt durch den Preußischen Staat heißt, wurden im Wege der Verhandlung dies und ein zweites Bild ausgeschlossen, „deren jedes der Besitzer zu einem so hohen Preise

1) L'art universel a. a. O.

anschlug, daß ihr Werth für die Staatssammlungen auch nicht annähernd dieser Schätzung entsprach." Unseres Wissens betrug dieselbe 20,000 Thaler, also noch 8000 Thaler weniger als die Summe von 4000 Guineas, auf welche Smith im zweiten Bande des Catalogue raisonné, also schon 1830, das Gegenstück, den Aufschwung der Seligen geschätzt hat. Damit war gewiß ein passender Anhalt für Beurtheilung des Geldwerthes geboten, und für einen Rubens allerersten Ranges, — einen solchen besitzt Berlin bis jetzt nicht, — wäre selbst ein viel höherer Preis noch nicht zu groß.

Leider ist von den Vorstehern der Berliner Galerie, die sich sonst durch den Ankauf der Suermondt'schen Sammlung ein außerordentliches Verdienst erworben haben, gerade dieses Bild nicht richtig gewürdigt worden. Wir haben wohl bemerkt, daß das Gemälde manche Beschauer befremdet hat, namentlich weil sie durch die weit gehende Ausführung überrascht waren, um so mehr, als in Katalogen, in den Besprechungen öffentlicher Blätter u. s. w. immer von einer Skizze die Rede war, ein ungeeigneter Ausdruck, den wir ja selbst auch Waagen gebrauchen sehen. Dennoch hatten wir bisher nie erfahren, daß wahrhaft Berufene an dem Bilde gezweifelt. Die Unsicherheit des Urtheils hatte meist wohl nur in einer nicht hinreichend umfassenden Kenntniß des Meisters, seiner ganzen Vielseitigkeit und allen Eigenthümlichkeiten seiner Vortragsweise ihren Grund. Was Waagen, gerade in diesem Falle ein Sachverständiger, wie es nicht leicht einen zweiten giebt, von dem Gemälde hielt, und wie es die Antwerpener Malergenossenschaft in der Mitte des vorigen Jahrhunderts anerkannte, haben wir gesehen. Dazu spricht die Qualität des Bildes eine deutliche Sprache, und endlich ist das nachweisbare und längst berühmte Gegenstück in der Pinakothek vorhanden. Bezweifelt man das eine, so muß man folgerichtig auch das andere verwerfen.

Schade also, daß man in Berlin sich irre machen ließ. Gesetzt den Fall, daß bei diesem Bilde ein Zweifel wirklich nicht ganz unbegründet, und deßhalb der Preis in der That zu hoch gewesen wäre, so war doch die Gesammtsumme bei dem Ankauf der Galerie Suermondt eine so mäßige, daß man auch den Kauf dieses Werkes hätte wagen können, ohne einen Vorwurf zu gewärtigen. Ist aber die Ueberzeugung derjenigen begründet, welche das Bild für eins der schönsten halten, die überhaupt von dem Meister existiren, so ist und bleibt es zu beklagen, daß man es in der Hand hatte, ohne zuzugreifen.

Unter den Gemälden von Rubens, die Berlin mit der Suermondt'schen Sammlung erworben hat, ragt zunächst ein männlicher Studienkopf, 1857 aus der Sammlung Patureau erstanden, hervor, ein charaktervoller bärtiger Mann, den der Meister, wahrscheinlich als Modell zu einem Apostel, nach dem Leben gemalt hat, indem er ihm den Mantel kühn umwarf, ihn emporblicken ließ und ihm einen schon gesteigerten, an das Heroische grenzenden Ausdruck verlieh. Waagen sagt im Suermondt'schen Katalog, und zwar in jedem Worte treffend: „In diesem herrlichen Kopf von der ergreifendsten Wirkung sieht man den unsterblichen Meister sowohl in der großartigen Auffassung, als in der leuchtenden Gluth der Farbe und der begeisterten Freiheit der Ausführung auf dem Gipfel seiner Schöpferkraft."

Dazu kommt eine ganze Reihe von Skizzen zu größeren Gemälden. Eine davon ist grau in grau gehalten: der erste Entwurf zu dem berühmten großen Bilde im Antwerpener Museum, Christus zwischen den Schächern am Kreuze („Le coup de lance"). Zahlreiche Motive sind von dem ausgeführten Gemälde verschieden. Ganz reizend ist eine kleine Skizze der Fortuna, einherschwebend auf ihrer Kugel, die über Meereswellen rollt, kühn

in der Bewegung, graziös bei aller Fülle, von ganz leichtem Vortrag, wie hingehaucht, aber von bezaubernder Harmonie der Tonwirkung. Glühender und tiefer in der Haltung ist eine ebenfalls sehr geistvolle Skizze, Mars und Venus. Ein Sonnenwagen, in Untensicht, in der Art etwa, wie Giulio Romano dergleichen im Palazzo del Te versucht hat, ward für ein Deckengemälde erfunden.

Von besonderer Wichtigkeit ist eine andere figurenreiche, längliche Farbenskizze, die Uebergabe von Paris an König Heinrich IV., in Erfindung und Behandlung gleich vorzüglich. Sie ist einer der Entwürfe zu jener zweiten Galerie, welche Maria von Medici malen lassen wollte, nachdem Rubens die Bilderfolge aus ihrem Leben vollendet hatte. Die Schicksale der Königin ließen den Plan dann nicht zur Ausführung kommen, in dem künstlerischen Nachlaß von Rubens fand sich eine Reihe von sechs „Belagerungen, Schlachten und Triumphen" Heinrich's IV., der der Held dieser Folge von großen allegorischen Kompositionen sein sollte, vor.[1] Heute kennt man, außer einigen Skizzen, nur zwei große, unvollendete Gemälde in den Uffizien zu Florenz.

Van Dyck ist durch die große Halbfigur eines heiligen Petrus, ein koloristisch kräftiges und offenbar nicht lange nach seiner Rückkehr aus Italien entstandenes Bild, 1868 zu Amsterdam erworben, durch die treffliche Studie eines Schimmels, endlich durch fünf Skizzen, alle grau in grau, vertreten. Eine von diesen ist wegen des frühen Datums 1617 merkwürdig; van Dyck war damals achtzehn Jahre alt. Es ist ein heiliger Laurentius, allerdings im Stil von Rubens, doch mit einer gewissen Neigung zum Eleganten, ja zum Sentimentalen. A[n] Van Dyck 1617 Sehr bedeutend ist eine Pietas, das Vorbild des gleichzeitigen Stiches von Caukerken, eine Komposition von vier Figuren, nicht in länglichem, sondern in hohem Format, in höchst kunstvoller und pikanter Anordnung. Der Leichnam konnte nicht ausgestreckt daliegen, deßhalb zeigt der Künstler ihn, als wäre er eben vom Kreuz herabgelassen, noch durch Johannes und Maria an den Armen emporgehalten und vornüber zusammensinkend. Der Raum ist durch die Gestalten vollständig ausgefüllt, die geneigten Häupter des Johannes und der Magdalena stoßen unmittelbar an den Rahmen, und doch entwickelt sich Alles klar und ohne Zwang.

Die figurenreiche Komposition: der Gekreuzigte, dessen Seite eben von der Lanze des Hauptmanns durchbohrt wird, ist der Entwurf für van Dyck's Hauptbild in der St. Michaelskirche zu Gent. In der heiligen Familie mit dem Engelreigen haben wir die Skizze des berühmten Bildes in der Ermitage zu St. Petersburg. Der Prinz Thomas von Carignan kann jetzt unmittelbar neben dem ausgeführten Bildnisse, das seit lange ein Glanzstück der Berliner Sammlung ist, Platz finden.

Ganz überwältigend sind die Meisterwerke, welche die Suermondt'sche Galerie von den zwei größten holländischen Meistern, Frans Hals und Rembrandt van Rijn, besitzt. Frans Hals namentlich, dessen Würdigung durch die kunstgeschichtliche Forschung, ebenso wie seine Geltung auf dem Kunstmarkte in den letzten Jahren fortwährend gestiegen ist, wird man jetzt nächst Harlem, seiner Heimatstadt, am vollständigsten in Berlin würdigen können, wo schon vorher zwei vortreffliche größere und zwei kleinere Brustbilder vorhanden

1) Vergl. Smith, Catalogue raisonné, Supplem. S. 365; Noël Sainsbury, Original unpublished papers relating on Rubens. S. 244.

waren, jetzt aber sieben Gemälde hinzukommen. Seine großen, figurenreichen Schützen- und Regentenstücke kann man in Harlem zusammen sehen, hier dagegen lernt man ihn im Einzelbildniß großen und kleinen Formates, im genrehaft aufgefaßten Porträt und im eigentlichen Sittenbilde auf höchst mannigfache Weise und während aller Perioden seiner Thätigkeit kennen.

„Das lustige Trio" ist aus seiner frühesten Zeit (um 1615.) Ein derber, bärtiger Holländer, dem das Baret schief auf dem kahlen Schädel sitzt, hat eine geputzte Dirne im Schoß; während sie lachen und schäkern, hält ein zweites Mädchen einen Kranz von Würsten über dem Haupte des fröhlichen Liebhabers. Der Gegenstand ist eben nicht aus sauberer Gesellschaft geholt, aber die Kraft und die Lustigkeit, mit der hier das volle Leben, wie es einmal ist, gepackt wird, wirkt unwiderstehlich. W. Bode wollte in seiner vortrefflichen Studie über Frans Hals nicht der Waagen'schen Annahme zustimmen, daß anfangs Rubens auf den Künstler eingewirkt. Daß ein solcher Einfluß dennoch vorhanden war, wird durch dieses Bild, seinen Vortrag, seine Zusammenstellung der Farbentöne bestätigt.

Der Zeit nach kommt zunächst die kürzlich erst erworbene kleine Halbfigur eines Herrn mit kurzem Oberkörper, Spitzbart, großem Halskragen und Hut, die Linke in die Hüfte gestützt, die Rechte, lose im Handschuh, gegen den Gurt erhoben. Auf der Rückseite des Holztäfelchens steht die echte, alte Jahreszahl 1625. Ich habe noch niemals ein so vorzügliches kleines Porträt von Hals gesehen; prächtig hebt sich die Farbe des Gesichtes von dem Kragen ab. Die beruhigte und doch von unmittelbarem Leben erfüllte männliche Tüchtigkeit des Holländers redet aus diesem Kopfe, der so fein sich wendet und leise neigt. Dies Bild wie das vorige ist kürzlich von Unger für das zweite Heft des Vosmaer'schen Werkes über Hals radirt worden.

Wohl etwas später ist der junge Sänger mit Federhut und Flöte zu setzen, pikant durch das sich Abheben vom ganz lichten grauen Grunde, flott behandelt, mit dem bekannten, aus des Künstlers Initialen gebildeten Monogramm. 

Die lebensgroße Halbfigur eines Zechers mit Pfeife und Zinnkrug ist ein ganz charakteristisches Genrebild, doch den übrigen hier befindlichen Arbeiten des Künstlers nicht völlig ebenbürtig, besonders was die Erhaltung betrifft.

Höchst bedeutend sind zwei erst 1873 gekaufte Bilder. Das eine — um 1635 oder bald nachher entstanden — brachte Herr Suermondt mit der Bildersammlung des Schlosses Ilpenstein an sich, für das es einst gemalt worden war: es stellt ein Kind auf dem Arme seiner Wärterin dar. Die Magd mit schlichtem, gutmüthigem Gesicht, scherzt mit ihm und hält ihm eine Pflaume hin; das Kleine kaum ein Jahr alt, im Häubchen und gelben blumengemusterten Kinderkleidchen, ist in seiner Vergnüglichkeit und Angeregtheit wundervoll beobachtet. Noch höher steht das Kniestück eines älteren Herrn, mit dunklem Spitzbart und glatt anliegendem Haar, schwarz gekleidet, Handschuhe haltend. Das Portrait, welches das bekannte Monogramm zeigt, stammt aus den Jahren nach 1650; es ist ein Hauptwerk aus dieser späteren Periode, in welcher Frans Hals sich immer mehr zu höchster, strenger Schlichtheit der Wirkung bekannte. Der Ausdruck ist bedeutend und von grandioser Ruhe. — Von dem siebenten Frans Hals der Galerie brauchen wir kaum mehr

zu reden: es ist die alte Hille Bobbe, die Sibylle des Harlemer Fischmarktes, mit der Eule auf der Schulter, dem Zinnkrug in der Hand, dem frechen Lachen in den Zügen. Im Jahre 1870 hat die Zeitschrift L. Flameng's vorzügliche Radirung des Bildes und eine ausführliche Würdigung desselben aus der Feder des Herausgebers gebracht. Ein wahrhaft dämonischer Humor trifft hier mit äußerster Feinheit des Tones und Dreistigkeit des Vortrags zusammen. C. von Lützow hatte Recht, wenn er dies Bild später ansetzte, als Bürger gethan. Es mag gegen das Ende der vierziger Jahre fallen.

Von dem Meister selbst wie von Künstlern seiner Schule ist diese kostbare alte Hexe öfter gemalt worden. Eine Hille Bobbe von Frans Hals, in etwas veränderter Haltung, ist in das Museum zu New-York gelangt. Ein großes Bild, das sie neben einer männlichen Figur und mit Fischen vorführt, rührt nach dem Monogramm von Franz Hals dem Jüngeren (Frans Franszoon) her, der wesentlich Stilllebenmaler war; eine recht brave Arbeit, die wir früher bei Baron van Reede in Utrecht gesehen haben und die ganz kürzlich, nach dem Tode desselben, für die Dresdener Galerie erworben worden ist.

Auch in der Suermondt'schen Galerie ist der jüngere Frans Hals vertreten, durch ein Stillleben mit Prachtgefäßen, Büchern, einer Citrone u. s. w, etwa im Stil von Kalf. Herr Suermondt hatte es auf der Pommersfeldener Versteigerung erworben, es galt als Sorgh, wies aber ein ganz unbekanntes Monogramm auf: FHs 1640

Beim Durchzeichnen wurde Herrn Suermondt klar, was dasselbe bedeutete. Die Verschlingung von FRS giebt den abgekürzten Vornamen Frans, die zweite Buchstabengruppe besteht aus ALS, der horizontale Strich davor stellt mit dem Hauptstrich das F und dem des A die Initiale H her [1]); auf ähnliche Weise pflegen ja auch die Initialen in den Bezeichnungen des Dirk Hals verbunden zu werden. Hiernach werden sich noch andere Bilder des fast vergessenen Frans Franszoon constatiren lassen. Eins, mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1643, besaß Bürger; zwei kleine Seitenstücke, unter der falschen Benennung Kalf, kann ich in der Karlsruher Galerie nachweisen. Sie sind mit dem gleichem Monogramm und den Jahren 1637 und 1638 bezeichnet, bis jetzt den frühesten Daten, die man von dem Künstler kennt.

Die Rembrandt'schen Bilder der Suermondt'schen Sammlung sind von der neueren Literatur, von Bürger, Vosmaer, Bode, bereits sämmtlich gewürdigt und an den rechten Platz gesetzt worden. Der betende Hieronymus in der Grotte ist als Jugendbild merkwürdig; nächst dem Paulus in der Stuttgarter Galerie, den wir im zweiten Hefte dieses Jahrgangs veröffentlicht haben, ist er das Früheste, was sich von Rembrandt nachweisen läßt. Vosmaer setzt ihn in die Jahre 1629 oder 1630; 1631 wurde er von van Vliet gestochen, doch mit einigen Veränderungen und von der Gegenseite. Der Löwe neben dem Heiligen sieht, komisch genug, wie ein großer Kater aus, Rembrandt hatte eben damals noch keinen Löwen gesehen. Das Stuttgarter Bild ist frappanter, kecker; hier dagegen sieht man schon das Streben nach einer feineren Tonwirkung.

Das schöne, tief empfundene Bild: Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht nach Aegypten, gegen 1636 gemalt, kennen unsere Leser aus der Flameng'schen Radirung, welche die Zeitschrift gleichzeitig mit dem Stuttgarter Bilde gebracht hat. Damals haben wir uns eingehender über das Gemälde ausgesprochen, welches diese Epoche musterhaft repräsentirt. Etwa um die gleiche Zeit, wenn nicht schon früher, ist eine ganz schlichte, zarte,

kleine Landschaft gemalt worden, eine flache Gegend mit weitem Fernblick, vereinzelten Bäumen, einem Dorfe mit Kirchthurm und einer Windmühle am Horizont, bei blaßgrauem Himmel, kühl, ohne Sonnenblick und ohne Wolkenschatten und in dieser echt holländischen Stimmung unbeschreiblich fein. Mit Begeisterung hat Bürger die außerordentliche Delicatesse des Bildchens gerühmt und dabei nachgewiesen, daß in der Behandlung die Praxis des Meisters in der Radirkunst unverkennbar sei.

Ich selbst habe übrigens dies Gemälde nie ohne schmerzliches Bedauern betrachten können. Es gehörte einst der trotz ihres Werthes noch so unbekannten und so vernachlässigten Galerie in Karlsruhe an, die mir in den Jahren 1868—1874 eine Quelle interessanter Studien war. Schon im Katalog von 1833 kommt es unter Nr. 67 vor, und zwar mit einem Gegenstücke. Es gehörte also wohl noch zu den meist ausgezeichneten Erwerbungen der Markgräfin Caroline Luise, der eigentlichen Gründerin der Galerie. Aber dies Bild, das seitdem alle Kenner, Bürger, Vosmaer, Bode, Paul Mantz, entzückt hat, verlangt eben, bei seiner wunderbaren Einfachheit, ein feineres Kunstgefühl, um gewürdigt zu werden. Bei den privilegirten Kunstverständigen des badischen Hofes fand es keine Gnade, zur Zeit als Herr von Kettner Intendant der Hofdomänen und Frommel Galeriedirector war, wurde es mit seinem Gegenstücke verhandelt. — Rembrandt, verzeih' ihnen, sie wissen nicht was sie thun! Herr Suermondt erwarb es dann im Jahre 1860 aus der Sammlung Landauer in Stuttgart. Ueber den Verbleib des Gegenstücks ist uns nichts bekannt.

In einem interessanten Gegensatze zu diesem Gemälde steht eine zweite Landschaft, welche mit dem Datum 1641 bezeichnet ist, also aus demselben Jahre wie der berühmte Schützenauszug, die sogenannte „Nachtwache", herrührt. Eine biblische Staffage giebt den Grundton der Stimmung an. Zur Linken, unter einem Baume, sehen wir die ährenlesende Ruth, die demüthig vor dem stattlichen Boas kniet, während ein Knecht, die Mütze in der Hand, diesem ehrerbietig Auskunft ertheilt. Weithin blickt man auf Kornfelder mit Schnittern, einen Bach und eine Brücke, Berge und Ortschaften an den Abhängen. Ein glühendes Abendlicht ist über Alles ausgegossen und verbreitet jene Stimmung tiefen, erquickenden Friedens, welcher der biblischen Erzählung entspricht.

Die Krone der Rembrandt'schen Bilder aber ist das große Portrait des stattlichen jüdischen Greises, das wir jetzt in Flameng's Radirung mittheilen, bezeichnet mit dem Namen und der Jahrzahl 1645. Das ist die reifste, productivste Zeit des Meisters. Später geht er noch andere, kühne, ungewöhnliche Wege, in Werken wie dieses aber spricht sein Genius sich besonders harmonisch und wohlthuend aus. Dieser weißbärtige, würdige Herr, in dunklem Pelzrock und goldener Kette, mit dem charaktervollen Munde, der überlegenen Bestimmtheit des Wesens, dem vollen, goldigen Licht auf dem Untertheil des Gesichtes, während Stirn und Augen vom Hute beschattet sind! Unter allen Bildern ähnlichen Gegenstandes, die wir kennen, ist dieses das schönste. Die zauberhafte Kraft des Helldunkels, die breite, feste Meisterschaft der Behandlung sind außerordentlich; dazu kommen die Feinheit des Physiognomischen und eine ungewöhnliche Documentirung des Formgefühls in den durch Haltung und Behandlung gleich ausgezeichneten Händen. Waagen sagte mit Recht: „In Werken dieses Ranges ist unser Hauptmeister der holländischen Schule den größten italienischen Meistern, einem Raffael, einem Tizian, ebenbürtig".

Von drei Schülern Rembrandt's, Ferdinand Bol, Govaert Flinck und dem erst von Bürger wieder entdeckten Fabritius sehen wir je ein Bildniß. Von anderen

holländischen Portraitmalern sind noch M. van Miereveldt, Ravestein, A. Palamedes, Pieter Meert vertreten. Van der Helst erscheint vortrefflich und anziehend in dem Brustbild einer jungen Frau mit großem Spitzenkragen, bezeichnet mit dem Namen und der Jahrzahl 1643. In ganz ungewöhnlicher Qualität finden wir aber Thomas de Keyser. Zwei kleinere Gegenstücke, ursprünglich sicher Flügel eines Altarbildes, stellen Bildnisse der Donatoren dar: hier Vater und Sohn, dort Mutter und Tochter, theils stehend, theils kniend. Die ernste Stimmung, welche die Situation verlangt, spricht sich besonders in dem Vater charaktervoll aus. Die Stattlichkeit der Anordnung und die malerische Kraft dieser mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1628 bezeichneten Bilder

TK
1628

sind so groß, daß Bürger mit Recht betonte, nur Frans Hals habe damals in Holland Aehnliches leisten können. Hierzu kommen noch zwei neue Erwerbungen aus Schloß Ilpenstein, die ganzen, lebensgroßen Gestalten des Amsterdamer Bürgermeisters Cornelis de Graef und seiner Gattin Katharina Hooft, angemessen doch einfach in der Haltung, mit vortrefflichen Händen und mit ausgezeichnet zarter Durchführung des Anzugs, besonders des Kragens und der Manschetten von kostbaren Spitzen, welche die Frau über dem schwarzen Atlaskleide trägt.





Beiträge zur Baugeschichte von St. Peter in Rom.

Von Rudolf Redtenbacher.

Mit Holzschnitten.

(Schluß.)

1450 wurde unter Papst Nikolaus V. hinter dem Chor der alten Basilika von St. Peter von dem Florentiner Architekten Bernardo Rosellino ein Neubau begonnen, über welchen der Plan D*) einige Aufschlüsse giebt. Er war in der Form des lateinischen Kreuzes gedacht, dessen Querschiff und Langhausweite der lichten Weite von Alt-St. Peter vollständig entsprach; der Chor war innen rund, außen im halben Sechseck geschlossen. Der ganze Chor und Querschiffbau umschloß vollständig diese Theile der alten Peterskirche. Dieser Bau war kaum auf Manneshöhe aus dem Boden herausgekommen, da starb der baulustige Urheber des Werkes, Papst Nikolaus, im Jahr 1455, und fünfzig Jahre blieb der Bau liegen. Sieben Päpste waren einander unterdessen in der Regierung gefolgt, als endlich 1503 der energische und unternehmende Julius II. den Thron bestieg. Er wollte sich noch bei Lebzeiten ein Grabmal errichten lassen. Um diese Zeit war Giuliano da San Gallo nach Rom gekommen (nach 1504), als man gerade berathschlagte, ob der damals erst dreißigjährige Michelangelo dieses Denkmal errichten sollte. Giuliano redete dem Papst sehr zu und machte den Vorschlag, man solle dafür eine eigene Kapelle bauen, außerhalb St. Peter, weil in der Kirche kein Platz sei und eine solche Kapelle zur Vollkommenheit des Denkmals beitragen würde. Viele Architekten hatten zu der Kapelle Zeichnungen gemacht; nach allerlei Ueberlegungen kam man aber auf den Gedanken, anstatt eine Kapelle zu errichten, den Neubau von St. Peter wieder aufzunehmen; Giuliano da San Gallo wurde der Bau versprochen (wohl in Folge seines Entwurfes für denselben). Vasari VII, S. 221 ff.

*) Vgl. Heft IX. S. 265.

In diesen Tagen (1503) war Bramante aus der Lombardei nach Rom zurückgekommen. Er war bereits sechzig Jahre alt, ein Jahr jünger als Giuliano da San Gallo. Er entwarf damals die Zeichnungen zum päpstlichen Palast auf dem Vatikan. Als er sah, daß die Bestrebungen und der Unternehmungsgeist des Papstes mit seinen eigenen zusammentrafen, und hörte, der Papst wolle St. Peter von neuem aufbauen, da wuchs ihm der Muth; er bewarb sich mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln um diese großartige Aufgabe und brachte, wie Vasari sagt, durch außergewöhnliche Hülfsmittel und mit seinen Capricen (ghiribizzi) die ganze Sachlage in Verwirrung, umsomehr, als Baldassare Peruzzi, Raffael von Urbino und andere Architekten auf seiner Seite waren. (Da Raffael erst 1508 durch Bramante's Vermittelung nach Rom kam, damals fünfundzwanzig Jahre alt, um die Stanzen des Vatikan auszumalen, während Baldassare Peruzzi 1503 in seinem zweiundzwanzigsten Lebensjahre nach Rom gekommen war, so sieht diese Stelle Vasari's, wenn nicht ein Irrthum zu Grunde liegt, so aus, als hätte der hier ohnehin als Intrigant hingestellte Bramante sich junger talentvoller Kräfte in und außerhalb Roms bedient, um für sich Propaganda machen zu lassen. Ob das wahrheitsgetreu berichtet ist, dürfte schwer zu entscheiden sein).[1] Bramante machte dem Papst in Einem fort Zeichnungen, vertiefte sich in Untersuchungen und Studien aller Art über den Bau und legte dem Papste endlich einen Plan vor, der durch seine Schönheit alles bis dahin Gesehene übertraf.[2] Der Papst ließ sich dadurch bestimmen, ihm als dem an Urtheil, Geist und Phantasie den andern Künstlern überlegenen Architekten die Dombaumeisterstelle zu übertragen, und, nachdem er die hintere Hälfte von St. Peter hatte niederreißen lassen, mit Ausnahme der Chorapsis der alten Kirche mit dem Altar des heil. Petrus, wurde am 18. April 1506 der Grundstein zu dem Neubau mit großer Feierlichkeit gelegt. (Vasari III, 135 ff. und 221 ff.) „Der Papst ging in Procession vom Hauptaltar der alten Kirche durch die Kapelle der Petronilla nach der tiefen, einem Abgrund ähnlichen Grube des Fundamentes, wo der alte Mann auf einer Leiter furchtlos hinabstieg. Nur zwei Kardinaldiakonen, die Ceremonienmeister und wenige Personen begleiteten ihn. Ein Goldschmied (wahrscheinlich Caradossa) brachte in einer irdenen Vase zwölf neugeprägte Medaillen, zwei große von Gold, die anderen von Erz mit bezüglichen Inschriften. Man senkte sie dort ein. Der Grundstein aus weißem Marmor, vier Palmen lang, zwei Palmen breit und fünf Finger dick wurde an die Mauer des Fundaments gestellt, worauf die Einweihung erfolgte." (Gregorovius, Gesch. d. Stadt Rom, VIII, 121.) Die zwölf Medaillen galten den zwölf Aposteln, die zwei goldenen Petrus und Paulus. Die Inschriften derselben sind mitgetheilt bei Bonanni.[3])

1) Ueber Bramante's und Peruzzi's erste Begegnung erzählt Vasari Folgendes: Bramante kam 1503 nach Rom, um sich mit seinem in der Lombardei ersparten Gelde ganz unabhängig, ungestört und behaglich dem Studium und der Vermessung aller Denkmäler Roms und seiner Umgebung zu widmen; er dehnte seine Forschungen bis nach Neapel aus. Baldassare Peruzzi hatte um dieselbe Zeit eine intime Freundschaft mit dem Sienesen Agostino Chigi geschlossen, welcher alle hervorragenden Menschen liebte, um wie viel mehr seinen Landsmann, der mit seiner Unterstützung in Rom bleiben und die Sehenswürdigkeiten der Stadt, besonders die Architektur, studiren konnte, was er denn auch mit Bramante um die Wette (in concorrenza) that. Bei dieser Gelegenheit hat wohl der 19jährige Peruzzi dem 56jährigen Bramante sich angeschlossen und wurde sein begeisterter Verehrer.

2) v. Reumont, Geschichte der Stadt Rom, III, b, 377 u. 378: „Der Entschluß, St. Peter neu zu bauen, stand bei Julius II. 1505 fest. Anfangs November verkündete er ihn den mailändischen Stadtbehörden, indem er schon Gelder für die Ausführung in Anspruch nahm."

3) v. Reumont, III, b, 377 u. 378: „Bei der Grundsteinlegung 18. April 1506 werden 35 Cardinäle als gegenwärtig genannt. Francesco Soderini las die hl. Geistmesse."

Daß Giuliano da San Gallo mit diesen Vorgängen nicht zufrieden war, er, der ja schon vor der Thronbesteigung des Papstes demselben große Dienste geleistet und den Neubau von St. Peter wieder in Anregung gebracht hatte, dem sogar vom Papste die Bauausführung versprochen worden war, läßt sich denken; er fühlte sich gröblich verletzt und forderte seinen Abschied, reiste auch, obwohl der Papst ihn als Compagnon dem Bramante für andere Gebäude, welche in Rom ausgeführt wurden, beiordnen wollte, nach Florenz ab, reichlich beschenkt vom Papst.

Der Plan Bramante's hat bei seinen Zeitgenossen wie bei den Nachfolgern im Werke große Bewunderung gefunden; es war ja ein großartiger Gedanke, der kühnste, den man fassen konnte, „das Pantheon auf den Tempel des Friedens zu stellen", eines Bramante eben so würdig wie seines kriegskühnen Bauherrn. Vasari weiß nicht genug Lobeserhebungen über denselben zu machen, nennt die Conception dieses Planes eine vermessene, sagt, er habe in demselben ein neues Prinzip für die Baukunst gefunden und weder die Pläne Giuliano da San Gallo's, noch anderer Architekten, noch Buonarotti's seien demselben gleichgekommen.

Bramante gründete vor Allem die vier Kuppelpfeiler und führte sie mit großer Eile noch vor seinem und des Papstes Tode bis auf die Höhe der Kämpfergesimse der Gurtbögen, welche den Tambour (die Tribune) stützen sollten; wölbte diese Bögen nach der von ihm wieder aufgefundenen Methode der Gußgewölbe[1]) ein und legte über sie das Hauptgesims am Fuße der Trommel. Er machte auch den Anfang zu den Tribunen des Mittelschiffs und südlichen Querschiffs, sowie noch überdies zu einem mit dorischen Säulen geschmückten Bezirk für den Papst und seinen Hofstaat bei der Feier des päpstlichen Hochamtes, ein Werk, das später von Peruzzi beendigt, dann aber wieder zerstört wurde. Die Kirche der heiligen Petronilla wurde wegen der gedachten Seitentribunen weggerissen; sie hatte, nachdem sie von Ludwig XI. König von Frankreich ausgeschmückt worden war, den Namen Capella del Rè di Francia erhalten; daher ging dieser Name auf die südliche Tribune über. (Plattner und Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom, II, 1. Abth., S. 136.) Außerdem ließ Bramante noch die Hauptkapelle wölben, „wo die Nische steht" (die Apsis von Alt-St. Peter) und suchte dieselbe in Verbindung zu bringen mit der Südtribune oder Kapelle des französischen Königs. Dieser mit dorischer Ordnung geschmückte Bezirk für den Papst und die „Hauptkapelle," von welcher die Rede ist, scheinen ein und derselbe Bau, und überhaupt nur ein Provisorium gewesen zu sein. Ein Frescobild Vasari's im Saal dei cento giorni in der Cancelleria zu Rom bildet diese östliche Kapelle ab; man sieht hier die nördliche Querschiffapsis mit Chorumgang, soweit sie Antonio da San Gallo erbaut hatte, in Halbkreisform (bei Geymüller in der italienischen Uebersetzung seines Aufsatzes mit „polygon," und als „südliche Querschiff-Tribune" bezeichnet) und rechts davon einen der beiden runden Festungsthürme auf der Nordseite von St. Peter, deren anderer wegen der nördlichen Querschiffapside zerstört wurde. Dieser Thurm ist noch auf dem Plane von Nolli Fig. G angedeutet.

Papst Julius II. starb am 21. Februar 1513, und nicht lange darauf, 1514, bestieg

1) Am Ende des Lebens des Giuliano da San Gallo sagt Vasari, Giuliano habe die Methode der Gußgewölbe von Rom mit nach Florenz gebracht, um an seinem eigenen Haus, sowie am großen Saal des Palastes Poggio a Cajano die Gewölbe herzustellen. Letzterer Bau wurde aber von Giuliano 1485 bereits vollendet, also liegt hier entweder ein Irrthum vor, oder diese Wölbungsmethode hat Giuliano wieder entdeckt und in Rom eingeführt.

Giovanni Cardinal de' Medici den päpstlichen Thron, unter dem Namen Leo X. Er veranlaßte Giuliano da San Gallo von neuem, sich nach Rom zu begeben und übertrug ihm den Bau von St. Peter am 1. Januar 1514 noch bei Lebzeiten Bramante's, welcher am 11. März desselben Jahres starb. Giuliano behielt die Stelle bis 1. Juli 1515, also ein und ein halbes Jahr. Am 1. April 1514 war außer Giuliano da San Gallo dem einunddreißigjährigen Raffael da Urbino dieses Amt übertragen worden; er entwarf einen Plan und reichte ihn nebst einer Denkschrift über den Bau dem Papste ein. Am 1. August desselben Jahres 1515 erfolgte durch ein Breve des Papstes die Bestätigung Raffael's als ersten Dombaumeisters, sowohl Bramante's Wunsch entsprechend, „der ihn bei seinem Sterben als Nachfolger dem Papste empfohlen hatte," als auch in Anerkennung seines Planes und seiner Meinungsäußerung über den Bau. Für die Zeit vom 1. April 1514 bis 1. April 1519 ward ihm ein Jahresgehalt von 300 Dukaten oder Scudi in Gold für die Arbeiten an der Kirche ausgesetzt. In demselben Jahr 1514 wurde noch Fra Giocondo aus Verona, neunundsiebzig Jahre alt, mit ebenfalls 300 Ducaten Gehalt angestellt, nachdem auch er, wohl nur Ehren halber einen Plan eingereicht hatte.[1])

Giuliano da San Gallo war damals zweiundsiebzig Jahre alt, leidend und altersschwach; er quittirte schon in ein und einem halben Jahre nach seiner Anstellung den Dienst und reiste nach Florenz; Fra Giocondo behielt seinen Posten bis nach dem Weggange Giuliano da San Gallo's von Rom. Als Giuliano alt wurde, bewarb sich Antonio da San Gallo der Jüngere um einen Posten am Dombau an seines Onkels Stelle und wurde am 22. Januar 1517 dem Raffael als Gehülfe beigegeben mit $12\frac{1}{2}$ Ducaten Monatsbezug, also 150 Ducaten pro Jahr. Der Vertrag ist bis Mai 1518 ausgestellt; von da an erhielt er 25 Ducaten monatlich, wie Raffael, bis 1546, d. h. bis zu seinem Tode. Zur Zeit seiner Anstellung war er im zweiunddreißigsten Lebensjahr. Raffael starb 1520. —

Dieser ganzen Periode mit ihren verwickelten Verhältnissen und Vorgängen entsprechen nun eine Reihe von Plänen zu St. Peter, welche hier im Zusammenhang zu besprechen sind. Der Erste, welcher Pläne für den Bau machte, war wohl nicht Bramante, sondern Giuliano da San Gallo, von welchem ein Plan sowie eine unvollendete Vorstufe dazu sich in der Sammlung von Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz befinden; eine weitere Entwickelungsstufe dieses Planes befindet sich in einem Pergamentbande Giuliano's auf der Barberinischen Bibliothek zu Rom. Ob dieser Plan mit seinen beiden Varianten in die erste oder zweite Periode der Thätigkeit Giuliano's für St. Peter zu setzen sei, diese Frage ist für die Baugeschichte der Kirche von Wichtigkeit. Geymüller verlegt die Zeichnungen in die Zeit nach Bramante; ich glaube, sie in die Zeit vor Bramante setzen zu müssen. Die historischen Notizen Vasari's, sowie die Pläne selbst, welche hier in den Figuren H und I wiedergegeben sind, scheinen dafür zu sprechen. Giuliano hatte den Neubau von St. Peter zuerst angeregt, und der Bau war ihm vom Papste ver-

---

1) Im Leben des Fra Giocondo sagt Vasari, derselbe sei beim Tode Bramante's in Rom gewesen. Nach den Herausgebern des Vasari-Lemonnier gab Fra Giocondo 1511 in Rom die Uebersetzung des Vitruv heraus, welchen er dem Papst Julius II. widmete. Daraus könnte man schließen, daß Fra Giocondo deßwegen nach Rom gekommen sei; dem widerspricht aber sein Plan, dessen Aechtheit kaum anzuzweifeln ist, da er von Antonio da San Gallo Giovane, welcher schon 1517 an St. Peter war, mit Ueberschrift versehen wurde. Antonio mußte denselben kennen. Der Plan Fra Giocondo's, welcher auf Grund seiner, beim Aufenthalte zu Paris 1504—1505 gemachten Kathedralstudien entworfen zu sein scheint, konnte in Rom angesichts des Thatbestandes kaum entstehen, und somit scheint es, daß Giocondo, vielleicht auf die Widmung des Vitruv an Giulio II. hin von dessen Nachfolger Leo X. als Experte berufen wurde.

sprochen worden; das konnte wohl nicht geschehen, ohne daß er dem Papste seine Gedanken über den Neubau zu Papier gebracht hatte. Giuliano wurde von Bramante aus dem Felde geschlagen; des letzteren großartiger Plan, welcher der Ausführung zu Grunde gelegt wurde, hat die ganze Sache so beherrscht, daß Giuliano später keinen Plan

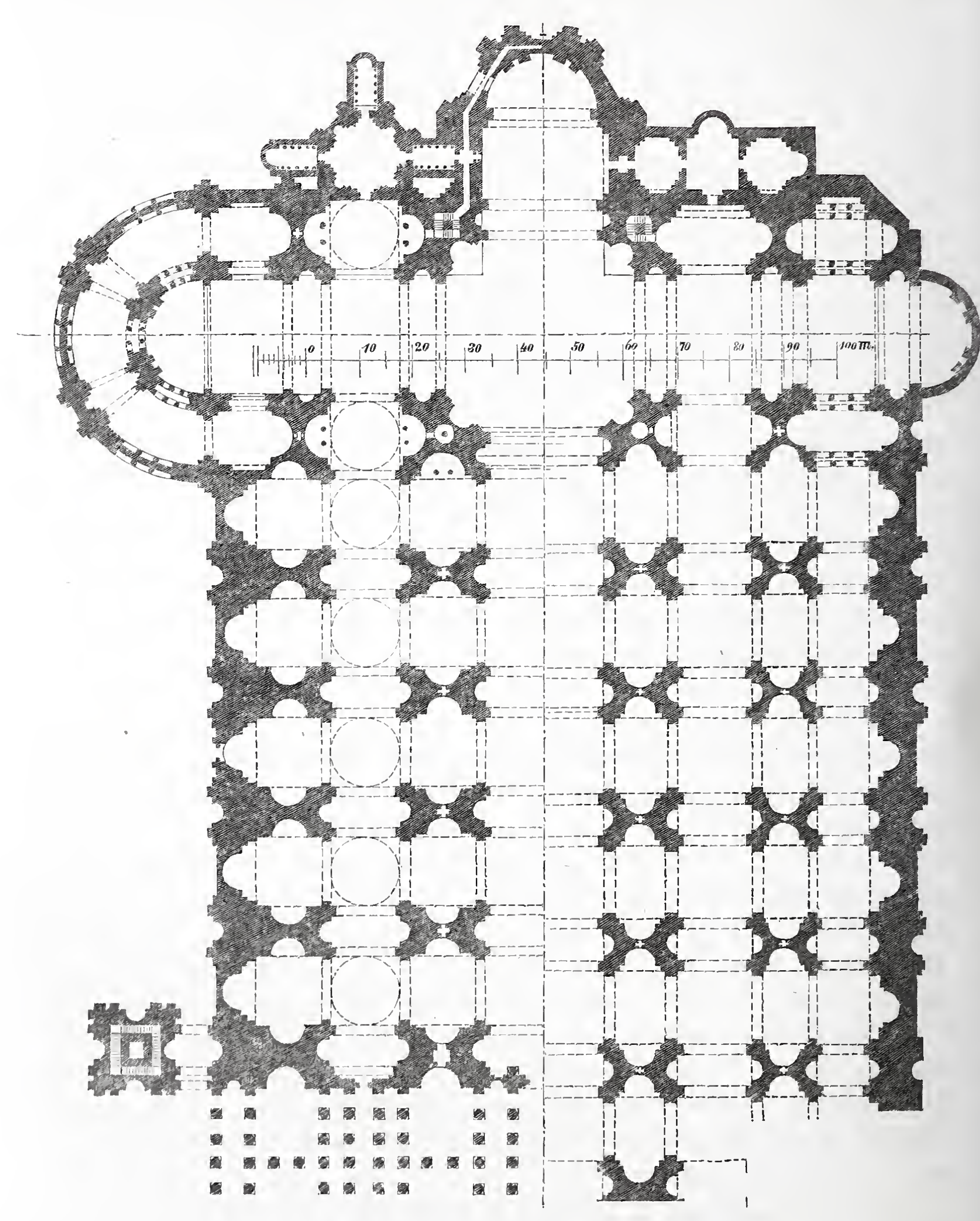


Fig. H. Plan Giuliano da San Gallo's.

mehr vorlegen konnte, welcher nicht Rücksicht auf das einmal Bestehende, den Bramante'schen Bau, genommen hätte. Die rechte Hälfte von Figur II zeigt die unvollendete Vorstufe zu dem Plan Fig. II linke Hälfte; Fig. I eine weitere Entwickelungsstufe.

Schon die erste Bearbeitung des Projektes, rechte Hälfte von H, läßt erkennen, daß

der Gedanke eines Neubaues von St. Peter für Giuliano nichts anderes war, als Alt-St. Peter in verbesserter und vermehrter Auflage, eine riesige Pfeilerbasilika mit Querschiff und Chor, die Vierungskuppel in der Mitte. Er benutzt direkt die Rossellinischen Fundamente für den Chor, dessen Apsis gerade so wie bei Rossellino außen ein halbes Sechseck zeigt, innen rund ist. Das Querschiff schließt er auf ähnliche Weise mit Apsiden ab. Der Plan ist im Original nicht fertig geworden. Der auf der linken Seite gezeichnete Plan ist im Wesentlichen derselbe, wie die Vorstufe rechts, nur mit dem bedeutsamen Unterschiede, daß das Querschiff als Endigung die Rundapsis mit Chorumgang zeigt: ein Motiv, das aus dem Abschluß des Querschiffes, wie es rechts gezeichnet ist, sich direkt entwickeln läßt. Der Plan in der Barberinischen Bibliothek zu Rom (I) zeigt eine weitere Entwickelung; der Versuch wird gemacht, diese Chorumgänge auch bei der östlichen Apsis anzuwenden; dadurch werden die Sakristeianlagen verändert und organischer angeordnet. Die Chorumgänge, wie sie später bei den Plänen Raffael's und Peruzzi's, sowie in dem fraglichen Plan D so charakteristisch auftreten, sind hiermit schon vollständig vorbereitet, und sie scheinen überhaupt gar nicht Bramante's Erfindung zu sein. Giuliano da S. Gallo

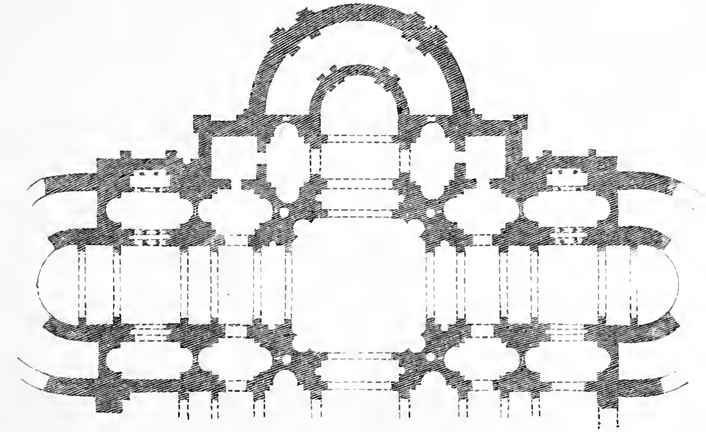


Fig. I. Variante zu dem Plan Giuliano da San Gallo's.

und Bramante stehen sich in der ganzen Sache zu entschieden gegenüber und sind zu selbständige Künstler, als daß es wahrscheinlich wäre, daß einer die Kunstmotive des andern in seine Pläne aufgenommen und damit sich vielleicht selbst in ein zweifelhaftes Licht gestellt hätte.

Giuliano da San Gallo war ein tüchtiger Baumeister, dem kein Gedanke näher liegen konnte, als den ganzen Rossellinischen Chorbau zu benutzen und damit Geld an der Fundamentirung zu sparen. Seine Pläne sind im Einzelnen schön und tüchtig durchgearbeitet und machen seinem guten Rufe, welchen er sich durch eine Menge hervorragender Bauten erworben hatte, alle Ehre.

Gegenüber dem Bramante'schen Plan B sieht nun Giuliano's Plan allerdings sehr zahm aus. Giuliano hatte nicht die Kühnheit, einen Centralbau von 46 Meter Spannweite zu entwerfen. Auch hatte er nicht den Muth, auf die Rossellinischen Fundamente so gut wie ganz zu verzichten. Bramante's Plan hatte bei eher geringerem als größerem Flächenraum vor Giuliano's Plan den unbedingten Vorzug, daß der freie Innenraum in bedeutend schönerer Weise sich gestalten mußte. Es wird wohl nicht leicht Jemand dem Plane B die Meisterschaft in der Komposition streitig machen; er war viel-

leicht das Vorzüglichste, was bis dahin in klarer, einfacher, wohlabgewogener Vertheilung der Räumlichkeiten geleistet worden war. Das eigentliche Kreuz ist einfach abgeschlossen, die vier Nebenkuppelräume mit ihren Nischen bilden mit dem Hauptraume eine große, zusammenhängende Raummasse; die acht schönen Eingangshallen, wie die vier Eckräume, deren zwei östliche zu Sakristeien dienen, die vorderen Glockenthürme tragen sollten, stehen in schönstem Verhältniß zu dem Uebrigen. Von den einladenden Vorhallen durch die dämmerigen Nebenkuppelräume hindurch bis in den Hauptraum mit seinem von Licht und Glanz erfüllten Mittelpunkt mußte jeder Eintretende eine Empfindung von der Steigerung in der Raumwirkung gewinnen, welche diesem Plane eigen ist.

Vasari ist begeistert von diesem Entwurf und seiner Ausführung, von der Schönheit der Erfindung, wie dem Reichthum dessen, was verwirklicht war, von der Grazie der Gliederungen wie von dem Schmucke des Baues, den mit „Olivenblättern" gezierten korinthischen Kapitälen im Innern, wie von der dorischen Ordnung im Aeußeren. Bramante's Plan ist, wie gesagt, im Original wie in unserem Holzschnitte blos zur einen Hälfte gezeichnet. Der fehlende Maaßstab läßt sich aus dem viel erwähnten Plane D ergänzen; dieser ist genau in der halben Größe von B und im Maaßstab 1:200 gezeichnet.

Bramante's Plan hätte eine Fläche von mindestens 24,200 Q.-M. bedeckt; während der jetzt nach Michelangelo's Plan vollendete Bau ohne die Zuthaten Maderna's blos 14,500 Q.-M. beanspruchte, also um mehr als $\frac{1}{3}$ weniger. Man sieht aus diesen Zahlen die immense Größe des beabsichtigt gewesenen Baues. Ueber die äußere Erscheinung dieses Riesen giebt nur die Münze von Caradossa Aufschluß; Serlio theilt überdies die Bramante'sche Kuppel mit; mittelst dieser beiden Ansichten und mit Benutzung des Grundrisses B habe ich ein ungefähres Bild des Baues rekonstruirt, welches in Fig. C dargestellt ist.

Bramante baute acht Jahre lang; „in ihrer leidenschaftlichen Hast zeigten Papst und Baumeister so wenig Pietät für die Vergangenheit, daß sie Denkmäler, Mosaiken, die antiken Säulen des alten Domes meist zu Grunde gehen ließen. Voll Entrüstung sprach sich Michelangelo gegen diesen Vandalismus Bramante's aus. Selbst schöne Grabmäler aus der Zeit Mino's, selbst das Monument des Vaters der Renaissancekultur, Nicolaus' V., wurden in Stücke gebrochen." (Gregorovius, VIII, 124.)[1] Die fieberhafte Eile, mit welcher Bramante, gedrängt durch eigene wie des Papstes Ungeduld, den Bau förderte, hatte üble Folgen; die vier Gurtbögen drohten einzustürzen. Auch waren Ausweichungen im Fundamente vorgekommen. Bramante's Tod veranlaßte zunächst, daß Sachverständige von Rang diese Frage rein technischer Art behandeln mußten: die Erhaltung des Begonnenen durch Beseitigung der Uebelstände. Der alte, praktisch erfahrene Giuliano da San Gallo, der Dombaumeister Raffael und der als Experte beigezogene Fra Giocondo nahmen die Sache in die Hand. Peruzzi's Schüler Serlio, der wohl manches über den Bau von seinem Meister erfahren hatte, urtheilt sehr unvortheilhaft über Bramante; sein Muth sei über seine Vorsicht gegangen; die riesige Kuppellast hätte über so hocherrichteten Bogen tüchtige Stützen und genügende Eckbelastung erfordert. Beides

1) v. Reumont, Geschichte der Stadt Rom, III, b, 373 u. ff., dann 377 ff.: „Julius II., heißt es, verlangte, die Bauten sollten nicht gemauert werden, sondern aus dem Boden wachsen". — „Mit größter Hast wurde daran (dem Vatican) gearbeitet; Hast lag im Wesen des Papstes, wie seines Architekten." Seite 380: „Es wurde bei dem Bau von St. Peter zerstört die S. Martinskapelle." — „Giovanni da Udine hatte in Bramante's Tagen Sculpturfragmente in Masse in die Fundamente der Basilika werfen gesehen."

wäre zu gering gewesen, die Pfeiler für ihre Höhe zu schwach; ein Architekt müsse in solchen Dingen eher zu behutsam sein als zu eifrig, blinder Eifer komme aus Selbstüberschätzung, und diese aus Mangel an Einsicht.

Andere Schriftsteller schrieben die Fehler schlechtem Baumaterial bei, welches Bramante angewendet habe. Mögen diese Worte des Tadels für die Zeitgenossen einige Berechtigung gehabt haben, so ist doch nicht Alles Bramante so ohne Weiteres als grober Fehler anzurechnen. Schlechtes Baumaterial und schlechte Arbeit mögen mit die Baufälligkeit des Begonnenen befördert haben; die Fundamentirung kann dadurch schwierig geworden sein, daß Bramante theilweise auf Rosellinische Fundamente, theilweise sogar auf Mauerreste des hier ehemals gewesenen Circus des Nero stieß; dieser ging mit seinem einen Arm da vorbei, wo der nordöstliche Pfeiler der Kuppel steht. Durch Ungleichheiten

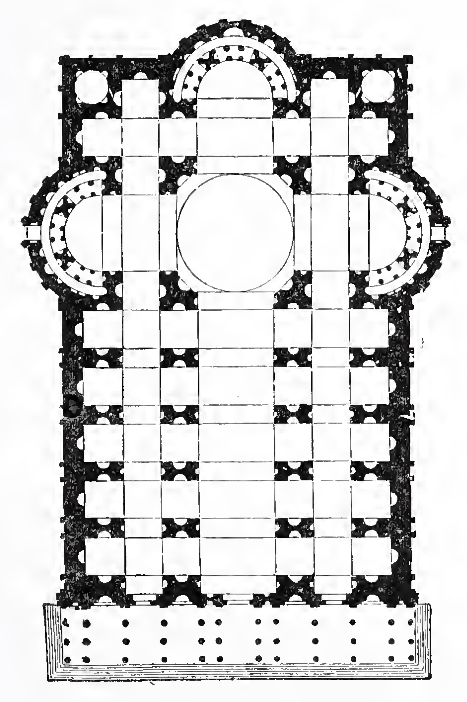


Fig. K. Raffael's Plan.

im Mauerwerk mögen sich mancherlei Senkungen ergeben haben. Die vier Kuppelpfeiler sind in Bramante's Plan allerdings auch sehr schwach; einerseits vielleicht lag das darin, daß der Hauptraum mit den Nebenräumen möglichst zu einem Raumganzen zusammenwachsen sollte, was bei stärkeren Pfeilern nicht so gut möglich war, andrerseits war eine Kuppelanlage von diesen Dimensionen überhaupt etwas so Ungewöhnliches und Neues, daß wahrscheinlich jeder Architekt der damaligen Zeit, auch wenn er noch so erfahren in der Praxis war, denselben oder andere Fehler gemacht hätte. Damals wurde man nur durch Schaden klug, wo heut zu Tage zuverlässige Berechnungen schützen. Das Dreiblatt der Dombaumeister suchte vor allem in der schlechten Fundamentirung den Fehler; die Fundamente wurden zum größten Theil von Neuem aufgeführt. Man grub in gehörigen Zwischenräumen Senkbrunnen, welche ausgemauert und dann mit Bögen über dem Erdreich überspannt wurden. Man verstärkte auch die Pfeiler, die später von Peruzzi, Antonio da San Gallo und Michelangelo abermals verstärkt wurden.

Aus dieser Periode sind zwei Pläne sicher vorhanden. Fra Giocondo machte seinen sonderbaren Plan (Blatt Nr. 9 bei Geymüller) wohl blos Ehren halber. Dieser Plan hat gar keinen Bezug zu Sanct Peter und macht den Eindruck, als ob er außerhalb Roms entstanden sei, ganz ohne Kenntniß der vorliegenden Verhältnisse, blos als ein Zeichen, daß sein Autor sich seiner Berufung würdig fühle.

Der liebenswürdige Raffael hat gewiß zu dem alten Giuliano da San Gallo, mit welchem er ein Jahr zusammenarbeitete, keine schiefe Stellung eingenommen, wie das bei Bramante der Fall war. Ich glaube, daß er aus den Giuliano'schen Plänen die Chorschlüsse mit Umgängen in seinen Plan herübernahm als ein schönes Motiv und somit wenigstens etwas von Giuliano's Plan rettete. Im Uebrigen (vergl. Fig. K) folgte er soweit den Fußtapfen Bramante's, daß er die Kuppelweite und Mittelschiffweite beibehielt; die Kuppelpfeiler verstärkte er nach der Diagonale, und dadurch, sowie durch Einführung der Giuliano'schen Chorumgänge wird der Raum für die schönen Bramante'schen Vorhallen absorbirt. Daß er das Langhaus wieder einführte, kann auf Wunsch des neuen Papstes geschehen sein; es entspricht fast demjenigen von Giuliano da San Gallo. Serlio nennt Raffael's Grundriß „nach seinem unmaßgeblichen Urtheil" einen sehr schönen Plan; dem wird gewiß Jederman beistimmen. Er nennt den Plan so wohl proportionirt, daß man aus einem Maaß alle andern Maaße entnehmen könne. [1])

Antonio da San Gallo der Jüngere hat, als er dem Raffael als Hülfskraft an seines Onkels Giuliano Stelle beigegeben wurde, sicherlich keinen Plan vorgelegt. Wohl aber mögen aus dieser und der nächstfolgenden Zeit bis zum Eintritt Baldassare Peruzzi's einige Versuche herrühren, den Plan seines Onkels umzuarbeiten, welche in der Sammlung der Uffizien zu Florenz sich befinden. Als Antonio da San Gallo definitiv am Dom von St. Peter angestellt wurde, 1. Mai 1518, war er wohl der technische Leiter des Baues, da Raffael bis zu seinem Tode, 1520, die Stelle als Dombaumeister behielt. [2])

Nach Raffael's Tode wurde am 1. August 1520 der neununddreißigjährige Baldassare Peruzzi zum Dombaumeister ernannt mit einem Jahresgehalt von 150 Ducaten; sein Kontrakt lautet bis 6. Mai 1527. In diesem Jahr ging er nach Siena, als Architekt der Republik. Ein zweitesmal nach einer Unterbrechung von acht Jahren wurde er mit dem üblichen Jahresgehalt der Dombaumeister von 300 Ducaten jährlich an St. Peter angestellt und blieb in dieser Stellung bis zu seinem Tode, 6. Januar 1537.

Papst Leo X. hatte Baldassare Peruzzi schon mit verschiedenen Arbeiten betraut gehabt; als er den Bau von St. Peter wieder aufnahm, schien ihm derselbe nach Raffael's Plan zu groß zu werden, und Peruzzi wurde beauftragt, einen neuen Plan zu machen, welcher, wie Vasari sagt, so geistvoll und mit so viel Einsicht entworfen war, daß sich nachher die anderen Architekten desselben in einigen Stücken bedienten. Serlio theilt diesen Plan mit, den Peruzzi, den Gedanken Bramante's folgend, entworfen habe. 1521 starb Leo X. Am 19. November 1523 bestieg Clemens VII. den päpstlichen Stuhl. Peruzzi entwarf die Dekoration für die Krönungsfeier und vollendete in St. Peter die von Bramante begonnene Kapelle, welche als Bezirk für die Hochämter des Papstes be-

---

1) Bonanni, in seinem Werk: „Templi Vaticani historia, Roma 1700, schreibt unter diesen Raffael'schen Plan den Namen „Bramante", und hat dadurch bei manchen Schriftstellern große Verwirrung angerichtet.

2) Herrmann Grimm, „Ueber Künstler und Kunstwerke", 1865, November- und Dezemberheft, theilt Aktenstücke über Raffael's Bauthätigkeit an St. Peter mit.

stimmt war und in der Kapelle, „wo das Bronzegrabmal von Papst Sixtus ist,“ fertigte er in den Nischen hinter dem Altar die Apostelbilder in „chiaro oscuro“, sowie die Zeichnung des schönen Sakramentshäuschens. Alles dies ist heut zu Tage verschwunden, „und das reiche und schöne Tabernakel, welches jetzt an dieser Stelle ist, ist von Bernini, welcher die Idee dazu von Bramante's Tempietto di San Pietro in Montorio entnommen hat.“ (Bottari.)

Von Peruzzi's übriger Bauthätigkeit in St. Peter ist nichts aufgezeichnet. Als Vorläufer zu seinem schönen Plane, welcher in Fig. E mitgetheilt ist, betrachte ich den fraglichen Plan D. Vergleicht man Bramante's Plan B mit diesem D, so ist vor Allem die Kuppelweite beibehalten, die Mittelschiffweite etwas eingeschränkt. Peruzzi sucht die Bramante'schen Nebenkuppelräume mit ihren Vorhallen beizubehalten, will aber auch die Apsiden mit Chorumgängen, wie sie Raffael in seinen Plan aufgenommen hatte, nicht aufgeben, dabei ähnlich wie Raffael die Kuppelpfeiler nach der Diagonale verstärken. Er kopirt Bramante's Kuppel und Kreuzarme, behält, wie auch Raffael gethan hatte, die Gesammtausladung letzterer ebenso wie die der Sakristeiecken bei und führt die Apsiden mit Chorumgängen in etwas geringeren Dimensionen, als sie Raffael hatte, ein. Durch die Chorumgänge wird der ganze noch übrige Platz eingeschränkt, die Axen der Nebenkuppelräume hinausgerückt, diese, sowie die Sakristeien und die Vorhallen, bedeutend gegen Bramante's Plan verkleinert. Das schöne Wohlverhältniß der Räume zu einander, wie es in Bramante's Plan gegeben war, ist zerstört, die Nebenkuppelräume treten durch Interpolirung der Chorumgänge nicht mehr mit den Kreuzarmen und dem Mittelpunkt zu einem Raumganzen zusammen; die Sakristeien sind zu klein geworden, die Vorhallen dagegen im Verhältniß zu den Nebenkuppelräumen größer. Wollte man das schöne Verhältniß der Räume zu einander beibehalten, wie es Bramante hatte, so gab es zwei Wege: entweder man rückte die Ecken und Nebenaxen hinaus; dadurch würde nicht blos die ganze Grundfläche sehr vergrößert worden sein, sondern es würden sich auch die ohnehin nur wenig zur Geltung kommenden Apsiden ganz in dem Umfang der Masse verlieren; oder man würde die Kreuzarme in ihren Dimensionen so beschränken müssen, daß die Nebenkuppelräume mit Zubehör sich ausdehnen ließen.

Damit wäre aber noch nicht allen Uebelständen dieses Planes abgeholfen. Das Original des Planes D zeigt verschiedene Versuche, das Einschneiden der Chorumgänge in die Vorhallen gut zu lösen; diese Varianten sind in unserem Holzschnitt (mit a und b) angedeutet. Entweder man macht die Vorhallen so groß und in solchem Verhältniß, wie sie erwünscht scheinen (a); dann schneiden ihre Seitenwände den Fuß der halbkreisförmigen Chorumgänge weg, dieselben werden gerade da geschwächt, wo sie stark sein sollen. Oder man verengt die Vorhallen, so daß die Mauer der Chorumgänge an ihrem Fuß stark bleibt (b); dann müssen die Säulen der Vorhallen zusammenrücken und das Verhältniß der Hallen wird ein ungünstiges, die Sakristeibauten bedeutend verbreitert. Dem kann man abhelfen, wenn man die Säulenreihe hereinrückt; dann werden aber die Hallen überhaupt zu klein und es entstehen zwei neue Ecken auf ihren beiden Seiten.

Kurz, dieser ganze Versuch, Bramante's und Raffael's Gedanken im Plane zu verschmelzen, geht unter den vorhandenen Bedingungen wenigstens nicht gut an; der Plan D leidet an Ueberreichthum von Motiven, welche sich gegenseitig hindern. Eines muß geopfert werden, das Wesentliche am Plan zur Geltung kommen, das Nebensächliche kassirt werden. Peruzzi giebt die Vorhallen auf, damit ist sein Plan E im Wesentlichen

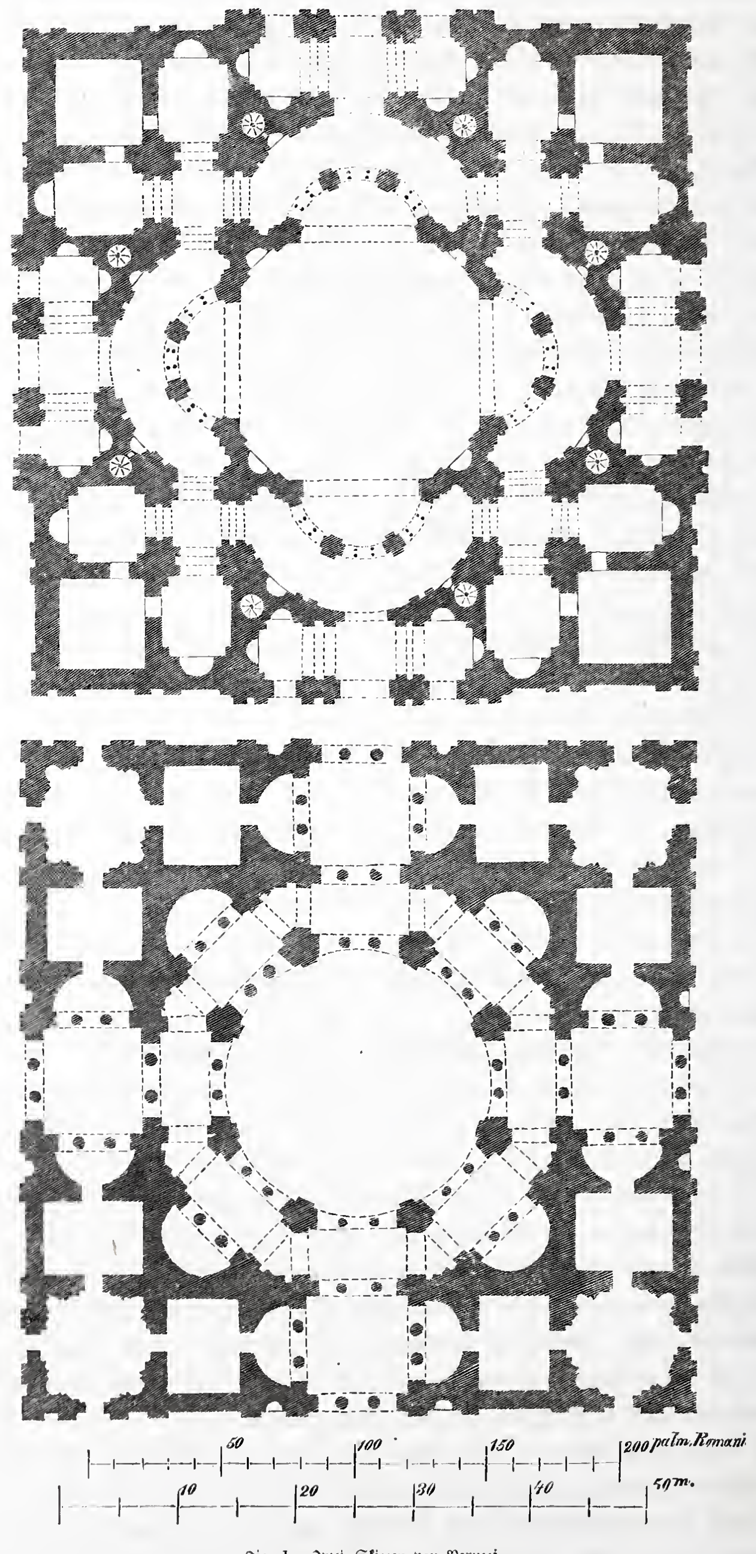


Fig. L. Zwei Skizzen von Peruzzi.

da. Daß Alles in die richtigen Verhältnisse gebracht, der Plan selbständig durchgearbeitet wird, versteht sich. Durch Aufgeben der Vorhallen kommen die Eingangsthüren in die Mitte der Chorumgänge, was viel besser erscheint nach allen den Veränderungen, die am Plane vorgenommen wurden. Wie Peruzzi's Plan im Äußeren gedacht ist, darüber giebt eine kleine Skizze Aufschluß, welche sich in Peruzzi's Mappen in Florenz befindet und die oben in Fig. F mitgetheilt ist. Obwohl das Original ohne jede Bezeichnung ist, halte ich sie für Peruzzi's Planskizze zu St. Peter, da sie vollständig mit seinem Grund-

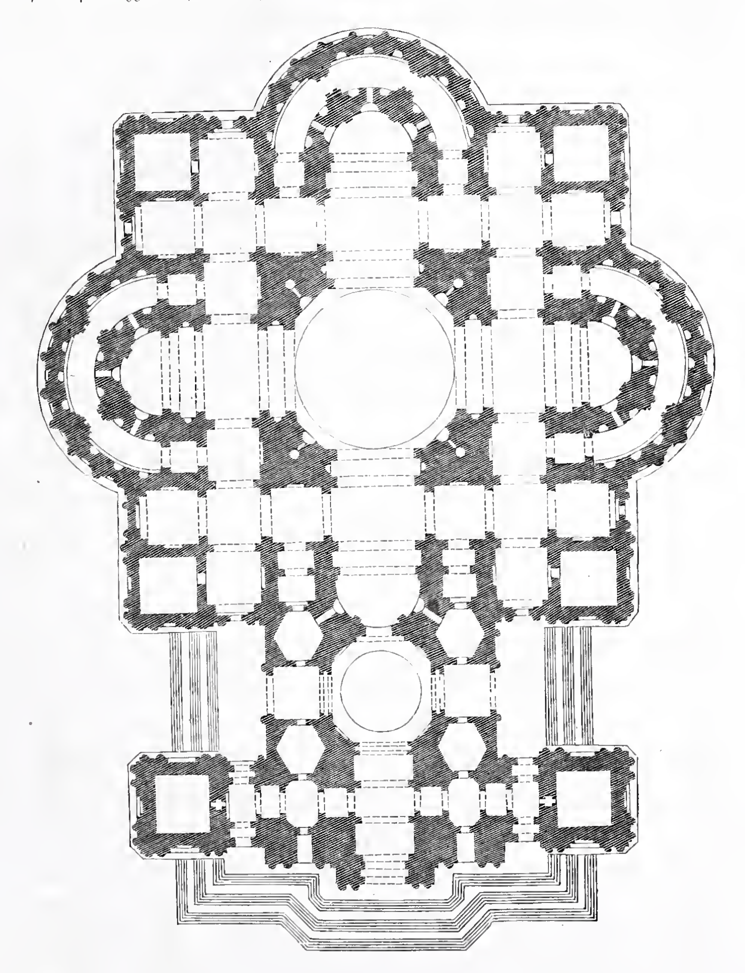


Fig. M. Plan von Antonio da San Gallo.

riß zusammenstimmt. Auf der rechten Seite sind im Original über der Sakristei einige kurze Striche, die auf den Gedanken von zwei Westthürmen hindeuten; auf der Kehrseite des Originals ist ein Stück Säulenumgang des Tambours angegeben. (Geymüller, Blatt Nr. 8.) Daß Peruzzi den Gedanken, die im Bramante'schen Plane gegebenen Motive unter andern Bedingungen zu lösen, nicht aufgab, dafür scheinen mir zwei kleine, schöne Centralanlagen zu sprechen, welche auf einem Blatt und in derselben zierlichen Weise gezeichnet wie die kleine, bei Geymüller, Blatt 23 b darstellte Skizze mit der Unterschrift: „Baldassare Peruzzi Sanese“, sich in seiner Mappe in der Sammlung der Uffizien befinden, und welche ich hier, als zwei der „Nebenprodukte“, in Fig. L, mittheile. (Geymüller, Blatt Nr. 38.) Wenngleich dieselben sehr an S. Lorenzo in Mailand und S. Vitale in

Ravenna erinnern, möchte ich sie doch mit St. Peter in Verbindung bringen. Möglich, daß sie unter doppeltem Einfluß entstanden sind. Der untere Grundriß enthält im Original die Zahl 100 für die Centralkuppel und 40 für die Sakristeien. Sind damit Palmi gemeint, dann gilt der beigefügte Metermaaßstab. Jedermann wird gewiß anerkennen, daß Peruzzi's Grundriß E in seiner Art ebenso schön ist wie Bramante's Plan B; man hat ihn bis jetzt für den schönsten gehalten.

Nach Peruzzi's Tode 1537 war Antonio da San Gallo Alleinherrscher am Dombau von St. Peter und blieb in der Stellung bis zu seinem Tode 1546. Er nahm vor Allem Ausbesserungen vor, verstärkte die Kuppelpfeiler abermals, machte viele Zeichnungen und ein Modell,[1]) welches von dem Tischlermeister Antonio di Abaco in Holz ausgeführt wurde und noch existirt. Von der Bauverwaltung von St. Peter wurde er für dieses Modell und alle seine Zeichnungen mit einer Summe von 1500 Scudi beschenkt. Er reichte dem Papst Paul III. eine Denkschrift über den Bau ein, welche bei Vasari (X, S. 25) abgedruckt ist. Aus derselben geht hervor, daß er seinen Vorgängern gegenüber Stellung nahm, und Raffael besonders wird hart getadelt. Er änderte, wie es scheint, vieles ab, was seine Vorgänger gemacht hatten und wollte wieder ein Langhaus einführen, wie sein in Fig. M dargestellter Plan zeigt.

Julius III. ließ bei seiner Thronbesteigung eine Münze prägen mit Antonio's zweithürmiger Façade zu St. Peter.

Der Tod unterbrach Antonio's Bestrebungen, zum Glück für St. Peter. Die Deputation der Bauverwaltung suchte Giulio Romano für den Bau zu gewinnen, welcher aber ablehnte, obwohl die Stellung viel Verlockendes für ihn hatte. Freunde in Mantua und seine Kränklichkeit hielten ihn davon ab. Papst Paul III. wendete sich endlich an Michelango Buonarroti; dieser sträubte sich seines hohen Alters wegen „und weil die Baukunst nicht sein eigentliches Fach sei" dagegen, die Last auf sich zu nehmen, gab aber schließlich den Wünschen des Papstes nach, und durch ein offizielles Schreiben wurde ihm der Bau übertragen. Bonanni theilt das motuproprio des Papstes mit, durch welches Michelangelo bis zu seinem Lebensende mit unumschränkter Vollmacht und völliger Unabhängigkeit von den Deputirten der Bauverwaltung in allen Angelegenheiten des Baues schalten und walten durfte. Michelangelo erfüllte, wie man weiß, seine Aufgabe uneigennützig, ohne einen Gehalt zu beanspruchen. Er verwarf Antonio da San Gallo's Plan und sagt in einem Briefe an Messer Bartolommeo, welchen Plattner und Bunsen, II, 1. Abth., S. 151 mittheilen: „Bramante habe den Grund zur Peterskirche nicht voller Verwirrung, sondern mit Ordnung, einfach, hell und freistehend gelegt, so daß sie nicht zum Schaden des vatikanischen Palastes gereiche und, wie jetzt noch bekannt, für ein schönes Werk gehalten worden sei; so daß jeder, der sich von der besagten Anordnung des Bramante entfernte, wie Antonio da San Gallo gethan, sich von der Wahrheit entfernt habe." Er fertigte ein neues Modell, welches gegenüber dem kostspieligen Mo-

1) Antonio da San Gallo's d. J. Zeichnungen zu St. Peter zerfallen in drei Gruppen, wie mir scheint: a) Bearbeitung des Planes seines Onkels Giuliano, in die Zeit um 1517 zu setzen. b) Umarbeitung des Planes Peruzzi's, nach oder um 1527 zu setzen. c) Sein eigentlicher Plan, welchen sein Schüler Antonio di Abaco gestochen hat und welcher hier abgebildet ist. Michelangelo tadelte unter Anderem an A. da San Gallo's Projekt die mit vielen Obelisken umstellten Spitzen der zwei Westthürme, welche an die „maniera ed opera tedesca" erinnerten. Das Vorbild zu diesen Thurmspitzen waren, wie es scheint, nicht deutsch-gothische Thürme, sondern das Motiv entstand aus dem des Porsenna-Grabmales und dem des Grabmales der Curiatier bei Albano, wie sich aus Antonio's Handzeichnungen ergiebt.

dell A. da S. Gallo's nur sehr wenig kostete und das den Beifall des Papstes erhielt und dem Bau als Grundlage diente. Michelangelo fand die Bramante'schen Kuppelpfeiler in schlimmem Zustande, besserte alles aus, legte ein neues Kranzgesimse über die vier Gurtbögen, gab den beiden Querschiffapsiden Halt und Gestalt, reducirte die von Bramante, Raffael, Peruzzi und Antonio da San Gallo „in der Richtung gegen den Campo Santo" erbauten acht Tabernakelaltäre auf drei und erbaute endlich die Trommel bis zum Fuße der Kuppel, traf auch Anordnungen, daß man nach seinem Tode die Riesenkuppel genau nach seinen Gedanken ausführen konnte. Er erlebte diesen Triumph der Baukunst nicht mehr; die schönste und bedeutendste Kuppel der Welt, ohne die man sich Rom gar nicht denken kann, vollendete nach seinem Tode Domenico Fontana.

Vignola, Pirro Ligorio, Giacomo della Porta fügten hinzu, was sonst am Bau noch fehlte, bis auf die Vorderfaçade mit Vorhalle.

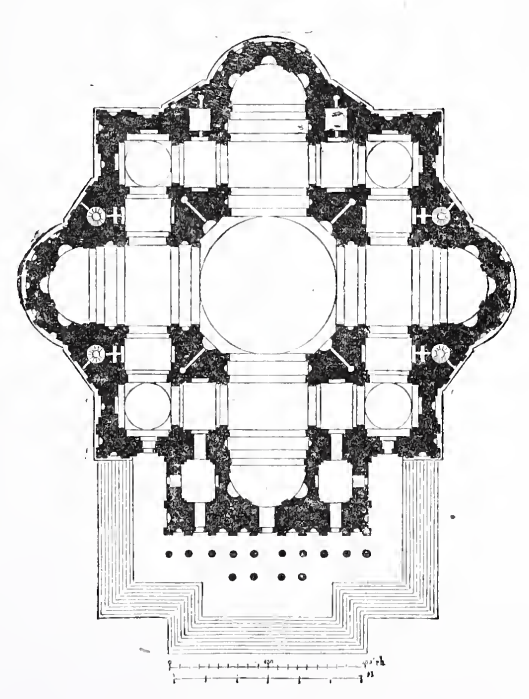


Fig. N. Michelangelo's Plan.

Paul V., 1606 zur päpstlichen Würde gelangt, beschloß mit Zustimmung des Cardinalcollegiums, vom Plane Michelangelo's abzuweichen und ließ durch Carlo Maderna das jetzige Langhaus mit Façade davorbauen. Am 18. November 1626 endlich erfolgte die Einweihung durch Papst Urban VIII.

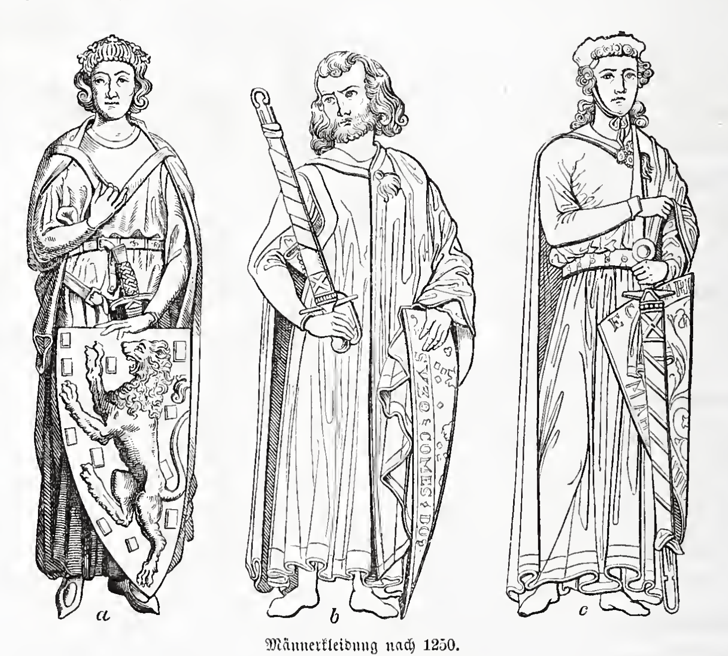
Soweit sei die Skizze der Baugeschichte von St. Peter geführt; daß Michelangelo sich zu Gunsten des Bramante'schen Planes aussprach, will wohl nicht viel mehr bedeuten, als daß er damit für die Beibehaltung der Form des griechischen Kreuzes plaidirte; denn sein endlich zur Ausführung gekommener Plan behält von dem Bramante'schen Entwurf außer diesem Grundgedanken so viel wie nichts bei, wie eine Vergleichung des hier in Fig. N gegebenen Grundplanes Michelangelo's mit dem Bramante'schen B zeigt; aber der Riesengedanke Bramante's, das Pantheon auf den „tempio della pace" zu stellen, kam durch Michelangelo zur Ausführung, und dafür wird man demselben ewig dankbar sein müssen.

Möchten diese Mittheilungen zur völligen Aufhellung der Baugeschichte von St. Peter etwas beitragen! Sind dieselben auch nicht die absolut sicherstehende Wahrheit, sondern in manchen Punkten persönliche Meinungen und Anschauungen, soweit sich solche auf einen Theil des vorhandenen Quellenmaterials basiren lassen, so können sie doch vielleicht im Verein mit den entgegenstehenden Ansichten H. v. Geymüller's auf die Spur leiten, wo die Wahrheit zu finden sei.

Kunstliteratur.

Hermann Weiß, Kostümkunde. Handbuch der Geschichte der Tracht und des Geräthes vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. 1866—1872. Stuttgart, Ebner & Seubert. 8.

Mit der vierzehnten Lieferung ist nun auch die dritte Abtheilung von Hermann Weiß' großer Kostümkunde abgeschlossen, und damit hat das ganze Werk, die Arbeit von siebzehn Jahren, die Vorstudien nicht eingerechnet, sein Ende erhalten. Auch diese Abtheilung umfaßt mehr denn 1400 Seiten und 418 Holzschnitte, deren fast jeder mehrere Figuren oder Gegenstände darstellt. Nicht jedem ist es gegönnt, ein so großartig angelegtes Werk in so langem Zeitraum stetig fortzuführen und zu Ende zu bringen, dem Werke die gleiche Sorge, die gleiche Liebe, die gleiche



Männerkleidung nach 1250.

Umsicht und Ausdauer zu erhalten. Wohl mag der Verfasser mit Befriedigung auf seine Arbeit zurückblicken. Des Dankes aller derer, die sich mit den gleichen Studien beschäftigen, ist er auf immer gewiß; wer das Buch zu benützen hat, wird bei seinem reichen Inhalt, der Zuverlässigkeit seiner Angaben und der Treue und Klarheit seiner Abbildungen in hundert und aber hundert Fragen Aufschluß, Belehrung oder Hinweisung erhalten.

Bekanntlich ist dieses Werk nicht eine Kostümkunde in dem engeren Sinne des Wortes, wonach sich seine Wissenschaft lediglich auf die Kleidertracht beschränkt; es zog den Schmuck, das Geräth, die Architektur, die civilen, die kirchlichen, die militärischen Gegenstände, alles in sich hinein und gestaltete sich dadurch zum guten Theil zu einer bildlichen Kulturgeschichte. Manches davon ist nun wohl im Laufe der Zeiten und im Fortschritte des Werkes hinweggefallen, weil sich eine gewisse Beschränkung als praktisch nothwendig herausstellte, aber es ist genug übrig geblieben, um die Bedeutung des Titels in dem allgemeineren Sinne zu rechtfertigen. Diese dritte Hauptabtheilung, mit welcher das ganze Werk schließt, umfaßt außer der gewöhnlichen Kleidung auch alle ceremonielle, alle Amtstracht, kirchliche wie weltliche, Wehr und Waffen, sodann mit dem kunstgeschichtlichen Gange des Ornaments das gesammte Geräth, das Geräth des Hauses wie der Kirche, das Spielgeräth, die Musikinstrumente, die Geräthe für Ackerbau, Jagd und Fischfang u. s. w.



C Corot pinxt Imp. Lemercier & Cie Paris Emile Vernier lith

SOUVENIR DE VILLE D'AVRAY

(Galerie Durand Ruel)



Wir halten, wie wir das früher schon einmal angedeutet haben, das vierzehnte Jahrhundert nicht grade für glücklich gewählt, um die zweite Abtheilung zu schließen und die dritte zu beginnen. Der Beginn des sechzehnten Jahrhunderts ist für die Kultur wie für die Geschichte der Tracht in engerem Sinne als Abschnitt entschieden bedeutungsvoller, denn für das Eine wie für das Andere fand ein totaler, wenn auch vorbereiteter Umschwung statt. Indeß wenn man die drei Abtheilungen der „Kostümkunde" als ein geschlossenes Ganze betrachtet, so ist es nicht von Wichtigkeit, wo äußerlich die Abschnitte gesetzt sind.



Englische Damentracht um 1415.

Die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts bildet insofern allerdings einen Abschnitt in der speziellen Trachtengeschichte, als von da ab die Entartung des mittelalterlichen Kostüms beginnt und bald nicht nur an die Stelle der Länge und Weite Kürze und Enge traten, sondern dazu auch eine Ueberfülle bizarrer Erscheinungen und absonderlichster Formen sich einfindet. Es begann die Zeit der Schellen und Schnabelschuhe, der ungeheuerlichsten Kopfbedeckungen und Frisuren, schließlich gar der männlichen Decolletirung. Der Verfasser macht in der Einleitung einen Rückblick auf das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert und fügt demselben einige Abbildungen hinzu. Vergleicht man diese Gestalten, wie sie auf S. 8—10 und S. 14 (Fig. 2—5 u. 8) vorgeführt sind, Gestalten aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, aus der Manessischen Liederhandschrift und fürstliche Statuen vom Petersberge bei Halle, mit den barocken und narrenhaften Gestalten aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts auf S. 67 (Fig. 37) oder auf S. 69 (Fig. 39), so ist der Unterschied allerdings ein eminenter.



Haustracht französischer Damen um 1710.

Der bedeutende Unterschied, der sich in diesen Figuren darstellt, ist aber keineswegs allgemein auf den verschiedenen Gebieten der Kultur oder so in die Augen springend wie hier. Wir stehen um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts mitten in der Gothik, in der Zeit,

in welche man die strengen architektonischen Formen zu setzen pflegt. Das Ornament wird im fünfzehnten Jahrhundert krauser und barocker in einer Richtung, welcher das Geräth nur langsam folgt. Für dieses kam die Zeit des vollen Umschwungs, wie das vom Verfasser an seinem Orte auseinander gesetzt ist, erst mit dem sechzehnten Jahrhundert, mit der fertigen Renaissance.

Zeit Louis XV.



Zeit Louis XVI.

Die „Kostümkunde" bietet in zahlreichen Figuren eine gelungene Uebersicht der verschiedenen Kleiderthorheiten des fünfzehnten Jahrhunderts, wie sie schon damals insbesondere von Frankreich und Burgund ausgingen und so wie heute als Mode galten. Unser Buch beschränkt sich aber nicht auf die Mode; es trägt auch den Nationalitäten Rechnung. Es zeigt uns die Eigenthümkeiten, so viele noch existirten oder neu entstanden, in den Kulturländern Europas, von denen grade damals die Engländer und Engländerinnen in der Tracht ganz „ihren eigenen Kopf" hatten (s. die Abbildung einer englischen Dame nach Fig. 66 der Kostümkunde) und ebenso auch in jenen Ländern, an welche die gleichmachende, unter einen Hut bringende Civilisation noch nicht hinangetreten war. Wir legen auf die Darstellung des Kostüms bei den Russen, Ungarn,



Incroyables (um 1795).

Böhmen u. s. w. einen ganz besondern Werth, nicht bloß, weil sie aus dem geschichtlichen Gesichtspunkt eigentlich noch gar nicht versucht worden ist, sondern auch, weil die vagen und verkehrten Begriffe, welche über Volkstrachten, ihr Alter und ihre Entstehung noch immer herrschen,

nur so geklärt und berichtigt werden können. Aus diesem Grunde hätten wir es nicht ungern gesehen, wenn der Verfasser auch in den letzten Jahrhunderten mehr auf die Volkstrachten eingegangen wäre und an einigen schlagenden Beispielen ihre zum Theil sehr junge Entstehung und ihren eigentlichen Ursprung aus der Mode nachgewiesen hätte. Die Bücher und Bildwerke — und sie sind zahlreich genug —, welche wir bis jetzt über Volkstrachten besitzen, haben keine Ahnung von diesem Verhältniß. Allein es ist richtig, eine gewisse, auch nur beschränkte Vollständigkeit wäre so nebenbei nicht zu erreichen gewesen. Der Gegenstand ist reich und bedeutend genug für ein großes und umfangreiches Werk, und so hat der Verfasser wohl recht gethan, durch Ausblicke auf Seitenwege sein Werk nicht noch mehr anschwellen zu lassen.

Die Art, wie Weiß seinen Gegenstand in der Kostümkunde behandelt, mit geschichtlichen Uebersichten, die vorangehen, mit den großen Abtheilungen nach Kostüm und Geräth und darunter mit der getrennten Behandlung der einzelnen Länder, ist aus den früheren Werken oder Abthei-



Damentracht aus der Zeit des Consulats.

lungen bekannt genug. Dieses neue Werk, die dritte Hauptabtheilung des Ganzen, gliedert sich in vier Abschnitte, von denen der erste das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert umfaßt, je einer der folgenden das sechzehnte, siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert. Mit dem Jahre 1815, also mit einem Moment, wo das moderne Männerkostüm in seinen Hauptcharakterzügen fertig war, schließt das Werk.

Der Verfasser hat sehr recht gethan, nicht, wie so manche Kostümwerke, vor dem achtzehnten oder gar vor dem siebzehnten Jahrhundert stehen zu bleiben. Man glaubt gemeiniglich, die Zeiten lägen uns noch zu nahe, und was man davon brauche, sei überall unschwer zur Hand. Und grade das Gegentheil ist der Fall. Wir haben mehr Schwierigkeit gehabt, die Quellen der Trachtengeschichte für die letzten hundert Jahre zu beschaffen als für das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert. Man glaubt auch wohl, was, wenn nicht wir selber, doch unsere Eltern und Großeltern gesehen haben, biete kein Interesse dar oder lasse sich nicht verwenden. Wir wollen absehen von der Kostümmalerei, in welcher die Zeiten des Rococo keine geringe Rolle spielen; uns bietet die Tracht sowohl wie das Geräth grade des achtzehnten Jahrhunderts vom kulturgeschichtlichen oder rein menschlichen, vom geschichtsphilosophischen Standpunkt aus ein so besonderes Interesse, daß es sich wohl mit den meisten Vorgängern messen kann. Das Interesse ist zum Theil pathologisch, reizt aber vielleicht eben darum nur umsomehr.

Auch an Formen des Kostüms, an Wechsel und groteskem Widerspruch ist das achtzehnte

Jahrhundert besonders reich und der Umschwung der Moden aus einem Extrem in das andre ein totaler. Wir beginnen mit dem pomphaften Kostüm Ludwig's XIV., mit der Robe und der Schleppe, der Fontange und der Perrücke, gelangen zum Schäferkostüm, zur kleinen Stutzperrücke, zu Puderfrisur und Schönheitspflästerchen, von der leichten Schäferin zur kolossalen Reifrocktracht, von den seidenen Zwickelstrümpfen und Schnallenschuhen zu den Stiefeln und Stulpen der Werthertracht, von dem allerzierlichsten Toupé zur Stachelschweinfrisur (à la hérisson), zu den kolossalen Kopfgebäuden der siebziger und achtziger Jahre und endlich zu den wüsten wilden Trachten der Revolutionsmänner und zu dem Griechenthum der Damen des Direktoriums.

Das alles berichtet uns Weiß in ausführlicher Darstellung und illustrirt es mit einer Zahl vortrefflicher Bilder. Wir theilen aus den letzteren eine kleine Blumenlese mit, einerseits um von dem Wandel der Zeiten und dem Umschwung der Moden im achtzehnten Jahrhundert bis zum Begimn des modernen Kostüms einen Begriff zu geben, andrerseits um damit auch dem vortrefflichen Buche recht viele Freunde zu gewinnen, die es wahrlich verdient.

J. Falke.



Herrenmode 1812—15.

Hüsgen's Dürersammlung
und das Schicksal von Dürer's sterblichen Ueberresten.

Im verflossenen Jahre ging die Nachricht durch die Zeitungen, daß eine der ältesten Sammlungen von Dürer's Kupferstichen und Holzschnitten, welche H. S. Hüsgen in Frankfurt a. M. vor nun hundert Jahren angelegt hatte, in den Besitz der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien übergegangen ist. Hüsgen war einer der ersten Schriftsteller, die sich um die Sichtung der Werke Dürer's verdient gemacht haben. Im Jahre 1778 veröffentlichte er sein „Raisonnirendes Verzeichniß aller Kupfer- und Eisenstiche, so durch die geschickte Hand Albrecht Dürers selbsten verfertiget worden; Ans Licht gestellt, und in eine systematische Ordnung gebracht von einem Freund der schönen Wissenschaften." Er erklärt sich darin von dem ältesten Biographen Dürer's, Arend (1728) und von Knorr's Künstler-Historie (1759) unbefriedigt: „von patriotischem Eifer belebt kam ich dahero auf den Einfall selbsten einen Catalogum über Dürer's Werke zu machen" etc. Und dies ist um so mehr anzuerkennen, als er selbst das Kopieren der Werke Dürer's „sehr ekelhaft" findet: „den Meistern vorigen und zweyt vorigen Jahrhunderts nehme es nicht übel, aber den heutigen um so viel mehr, denn unter jenen war Dürer würklich eine große Vorschrift, während er von der heutigen Kunst der Engländer und Franzosen um ein sehr großes übertroffen worden; warum richten sich lehrbegierige Leute nicht nach Diesen, wann sie der Welt was rechts zu Stande bringen wollen?" u. s. w.

Guter Urgroßpapa Hüsgen! Wie schwer würde Dir heutzutage die Begründung Deines wohlgemeinten Rathschlages sein? Was ist seitdem aus Deinen großen Engländern und Franzosen geworden! Dagegen theilen wir noch immer Deine absonderliche Liebhaberei für Dürer und danken Dir für das Büchlein über sein Werk.

Dazu hat Hüsgen, wie er erzählt, unter anderen auch „seine sonach vollständige Sammlung der Dürer'schen Blätter gedient." Obwohl dieselbe seitdem wiederholt den Besitzer gewechselt, blieb sie doch stets in Frankfurt; sie gelangte schließlich aus dem Nachlasse des Geschichtsschreibers Schlosser in die Hände des Malers, Director Eduard Steinle. Wo aber sind die Zeiten, da der Schreibmeister Johann Neudörfer 1546 von Dürer sagen konnte: „und so einer alle seine gerissene und gestochene Kunst kaufen will, derer eine große Menge ist, kann er es unter 9 Gulden nicht wohl zu wegen bringen!"

Die Wiener Akademie erwarb die Hüsgen'sche Sammlung für 4000 Thaler; und sie that wohl daran. Wenn man den Inhalt der Sammlung nur übersieht und einigermaßen mit dem gegenwärtigen Stande des Kunstmarktes vertraut ist, wird man die Summe nicht hoch finden. Das Kupferstichwerk von 101 Nummern, abgesehen von 12 Kopien und Beigaben, ist nahezu komplet; es fehlen fast nur die seltenen Unica, die ja meist auch zweifelhaften Ursprungs sind. Dafür liegen St. Antonius, St. Hieronymus in der Stube, und Ritter, Tod und Teufel in sehr schönen silbergrauen Abdrücken vor; Melanchton's Porträt in vorzüglichem Drucke mit breitem Rande; „Der kleine Cardinal" vortrefflich nach Druck und Erhaltung. Sehr gut sind auch das „Meerwunder" und die sogenannte „Eifersucht", letztere mit Rand; „Das große Kreuz" Bartsch 24; sämmtliche Madonnen, darunter die alte von 1503 B. 34, in prächtigem schwarzem Drucke; endlich die ganze Kupferstichpassion in gleich guten Exemplaren.

Von den Holzschnitten enthält die Sammlung sämmtliche Folgen oder Bücher in lauter vortrefflich erhaltenen Blättern, d. i. die große und kleine Passion (letztere natürlich nicht mit dem Originaltitel), Marienleben und Apokalypse; überdies mehr als 70 andere, theils gute, theils

vorzügliche Drucke wie z. B. das Meisterwerk der Dreifaltigkeit, Bartsch 122, und das Porträt Ulrich Varnbühler's. Dabei befinden sich noch von Dürer's Schriften die Originalausgabe der Proportionslehre, die der Befestigungskunst zweimal und von der Meßkunst die Nürnberger Ausgabe von 1538.

Ein ganz eigenthümliches Interesse knüpft sich noch an eine weitere Zuthat der Hüsgen'schen Sammlung; es ist die Haarlocke Dürer's, welche am zweiten Tage nach seinem Tode abgeschnitten und seinem Freunde, dem Maler Hans Baldung Grien zum Andenken gegeben ward. Ueber die Echtheit der jetzt in einer Glaskapsel wohlverwahrten Reliquie maße ich mir kein Urtheil an; die Authenticität der beiliegenden Urkunde aber, in welcher die Locke Dürer's einst aufbewahrt wurde, wie die darin enthaltenen Thatsachen scheinen mir ganz unzweifelhaft. Das merkwürdige Dokument, welches uns u. a. auch das richtige Todesjahr Hans Baldung's überliefert, ward bereits in Meusels neuen Misc. St. X. 203 von J. Heller in seinem Werke über Dürer II., 1te Abtheilung, S. 272 mitgetheilt. Es lautet genauer und vollständiger wie folgt:

„Des weittberümten H. Albrecht Deürers Mahlers zu Nürnbergs Haar.

Hierin ligt oder ist das Haar, welches man dem Kunstreichen, weittberüembten Moler, namblich Hrn. Albrecht Deürer zu Nüerenberg nach seinem Todt Anno 1528 den 8ten tag Aprilen hatt abgeschnitten zu einer gedechtnus. Solches ist nochmals dem Kunstreichen Moler Herrn Hans Balldung burger alhie zu Straßburg worden. Unnd als er alhie gestorben Anno &c. 1545, nachgends do hatt mein Schwager seelig Nicolaus Krämer der Moler alhie des Herrn Hans Baldungs seeligen Kunst mit einander kaufft vnd darunder dises Haar gefunden Inn einem altten brieff vnd daruff geschriben, was es ist. Nachmals nach meines Schwagers seeligen Todt 1550 Jor do hatt mir solchs mein Schwester Dorothea geschenckht, do hab Ichs Inn disen brieff zu einer Gedechtnus gelegt 1559. Sebold Büheler.

1595 Starb der Ehrenhafft H. Seobaldt Büheler Mahler alhie zu Straßburg: vnd bekam solches sein Schwager: H. C. Gall Luck Schaffner: welcher mier dieses Har mitt getheilt hatt sampt der obgeschribnen Coppy: welches auch noch also hierin behalten würdt zu gedechtnus H. Albrecht Deurers Selligen. 1597 den 12ten Aprilis. Josias Schonher Glaßmaler.

Anno 1623. Bey verkauffung d. Schonerschen Kunst Kammer ist es an Herren Sebastian Schachen XV. und Anno 1649 Bei abermaliger Verhandlung an H. Balth. Ludw. Künasten kommen.

Letzterwehnter Besitzer Hr. Künast ist ein großer Kunstliebhaber in Straßburg gewesen. Ueber dessen Raritäten-Cabinet kam Anno 1668 ein gedrucktes Verzeichniß heraus (vid. Goglischer Bücher-Katalog No. 1403). Diese Haare sind laut aller Vermuthung damahlen also noch in dieser Sammlung gewesen, und hernach von da erst hierher an die Herren von Holtzhausen gelangt, die sie viele Jahre von Voreltern her besasen, durch deren Güte ich solche erhielte, und von mir zu besserer Verwahrung die gegenwärtige Einrichtung[1]) dazu getroffen wurde, die ich jedem künftigen Besitzer zur guten Erhaltung um so mehr bestens empfehle, da es die einzigen körperlichen Ueberreste eines alten verdienstvollen Teutschen sind, der Dich noch von jenseits des Grabes mit dem Zuruf beehret, Landsmann! Frankfurt a/M. den 12. Januarij 1798.

H. S. Hüsgen.

Von den Hüsgen'schen Erben habe ich diese Haare mit gegenwärtiger Urkunde im J. 1808 käuflich an mich gebracht.

Frankfurt a/M. 21. Mai 1808. F. Ch. Schlosser.

Ich Endesunterzeichneter, Senator der freien Stadt Frankfurt bescheinige, daß ich am heutigen Tage dem Herrn Professor Eduard Steinle, Ritter hoher Orden, Namens der Erben unserer selig. Tante Frau Sophie Schlosser geb. du Fay die demselben laut Testamentscodicil vom 12. December 1860 legirte Sammlung Durischer (sic!) Kupferstiche nebst beiliegender Haarlocke desselben eigenhändig übergeben habe.

Stift Neuburg den 10. October 1865. Franz Freiherr von Berendis.

1) Es war ein Kästchen in Gestalt einer Urne und geschmückt mit einem in Holz geschnitzten Profilbildnisse Dürer's, das Hüsgen zur Aufbewahrung der Locke diente, sich aber nicht mehr bei der Sammlung befindet.

Der Unterzeichnete dermalige Besitzer von Albrecht Dürers Haarlocke hat dieselbe zur besseren Verwahrung in eine Kapsel zwischen zwei Gläser, welche mit Silber gefaßt und mit zwei Schräubchen geschlossen ist, gebracht.

Frankfurt a/M. 3. December 1871. Edward Steinle.

Im Jahre 1873, fügen wir hinzu, ist endlich diese Reliquie sammt dem sie begleitenden urkundlichen Zeugnisse deutscher Pietät am Ziele ihrer Wanderschaft angelangt. Als ein Bestandtheil von Hüsgen's Dürersammlung ist Beides in den Besitz der Wiener Akademie der bildenden Künste übergegangen und wird auf der Bibliothek dieser Anstalt aufbewahrt. Niemand wird verkennen, daß dieser Ankauf allen dabei maßgebenden Personen zur Ehre gereicht — zumal den Künstlern. Soweit haben sich glücklich seit den Tagen Hüsgen's die Geschmacksurtheile geändert, unter deren Nachwehen auch noch der letzte Besitzer dieser Dürersammlung mit den Genossen seines Strebens gelitten hat; und wir begreifen die Genugthuung, mit welcher Eduard Steinle am 25. Februar 1873 an den Bibliothekar der Wiener Kunst-Akademie Prof. C. von Lützow schreiben konnte: „Als ich Schüler der Akademie in Wien war, wurde Albrecht Dürer verachtet und ich stand als „altdeutsch" mit anderen jungen Leuten in Opposition gegen die Professoren; es wäre mir merkwürdig und gewiß in hohem Grade erfreulich, wenn heute meine Sammlung gerade an der Stelle angeschafft würde und dazu noch jenes schöne und vielleicht einzige Ueberbleibsel von dem Meister selbst, seine Haarlocke, da seinen gewiß würdigen Aufbewahrungsort fände."

Allerdings konnte bereits Hüsgen diese Haarlocke als die „einzigen körperlichen Ueberreste" Dürer's bezeichnen; denn die heißgeliebte Vaterstadt hat für den Schutz seiner Asche eben so wenig gethan wie für die Bewahrung seiner, ihr zum Theil von ihm geschenkten Werke. Wie anders, wie eifersüchtig haben die Städte Italiens über den Gräbern ihrer Künstlerfürsten gewacht! Schon als Jakob von Sandrart im Jahre 1681 seine schwülstigen Inschriften auf Dürer's Grabstein setzte, war Pirkheimer's classisches Epitaph: „Quicquid Alberti Dureri mortale fuit, sub hoc conditur tumulo" längst zur Lüge geworden. Das Grab des Geschlechtes Frey, in welchem Dürer's Leiche beigesetzt war, unterlag eben nur der gemeinen Gepflogenheit, nach dem Aussterben der Familie „ausgeräumt" und dem Spitale geschenkt zu werden. Das Aussterben der Frey erfolgte aber bereits mit Dürer's Frau Agnes und deren Schwester Katharina, die beide kinderlos blieben. Das Spital begrub dann bis in's 17te Jahrhundert hinein in der Gruft sechs Pfründner. Nun erst kaufte Jakob von Sandrart das Grab und vermachte es der von ihm gegründeten Akademie, die es dem Begräbnisse solcher fremder Künstler widmete, welche keine eigene Grabstätte besaßen. Als daher im Jahre 1811 hochweiser Magistrat auf den Einfall gerieth, die sterblichen Ueberreste Dürer's aufzusuchen, fand man richtig den Sarg des Kupferstechers Bärenstecher zur Stelle und daneben ein Häufchen von mehreren Schädeln. Von diesen wählte man nun fürsorglich den ältesten und den größten und hatte so gefunden, was man suchte und worüber sich ein Protokoll aufnehmen ließ „in perpetuam rei memoriam!"

M. Thausing.

Notizen.

* **Eine Landschaft von Corot, lithographirt von Vernier.** Es ist ein Beweis mehr für die Lebenskraft und Volksthümlichkeit der französischen Malerei, daß ihr eine so reich entwickelte reproducirende Kunst zur Seite steht. Nicht nur, daß die bedeutendsten Maler — wie die Meister der alten Zeit — selbst gern zum Grabstichel oder zur Radirnadel greifen: auch zahlreiche Beispiele inniger Geistesverwandtschaft zwischen schaffenden und reproducirenden Künstlern lassen sich aufweisen, deren Einer ganz in dem Wesen des Andern aufgeht, nur für

die treue Interpretation dieses einen Auserwählten arbeitend. — Ein solcher künstlerischer Interpret oder, wenn man will, Uebersetzer Camille Corot's, des berühmten Landschaftmalers, ist Emile Vernier, von dessen Kunst wir den Lesern in der beigegebenen Lithographie eine Probe geben. Wir verdanken dieselbe der Gefälligkeit des Herrn Durand-Ruel in Paris, dessen Sammlung für Corot'sche Landschaften eine Specialität ist, und für den Emil Vernier dieses im vorigen Jahre auf der Wiener Weltausstellung befindliche Bild lithographirte. Wer den Entwicklungsgang des merkwürdigen Künstlers, zu dessen eigenthümlichsten Schöpfungen dieses „Souvenir de Ville-d'Avray" gehört, einigermaßen kennt, weiß, daß man von den Werken seiner späteren Jahre (unser Bild trägt die Jahreszahl 1869) weder klassische Größe des Stils noch den bestimmten Lokalcharakter einer Gegend und strenge Durchbildung des Details erwarten darf. Alles, was der Meister davon besitzt und in seinen Studien und früheren Bildern dokumentirt, hat er hier preisgegeben. Wie mit halbgeschlossenen Augen sehen wir ein Stück friedlicher Waldesnatur, mit wenigen bedeutungslosen Figuren und einem Durchblick auf ländliche Ansiedelungen, im Dämmerschein vor uns liegen. Alles verschwimmt in einem grauen, äußerst wenig nüancirten Ton, aus dessen Dunstschleier nur da und dort, auf den Spitzen der Blätter, am Gemäuer oder Gewölk des Hintergrundes, zarte silberne Lichter hervorblitzen. — Diese Eigenthümlichkeit von Corot's Behandlungsweise, ja mehr als das: die specifische Empfindung und Naturanschauung, welche ihr zu Grunde liegt, ist in Vernier's Lithographie wiedergegeben; die Steinzeichnung, für strengere Aufgaben ungeeignet, entfaltet in diesem Stück schlichter Naturpoesie all ihren weichen melodischen Reiz. — Wen es verlangt, dem Künstlerpaar in seinem langjährigen Zusammenwirken weiter nachzugehen, den verweisen wir zunächst auf die zusammenhängenden Folgen von Lithographien, deren eine, mit Text von Phil. Burty, unter dem Titel: „Douze Corot, lithographiés par Emile Vernier" 1870 in Paris erschienen ist. Von den größeren Blättern nach bekannten Bildern des Meisters wollen wir noch hervorheben: „Sodome" (seit der Münchener Ausstellung von 1869 auch in Deutschland allgemeiner bekannt geworden). „Le Soir" (mit dem tanzenden Pan und Nymphen als Staffage), „La toilette" (Mädchen im Walde, nach dem Bade), und endlich „Le marais" und „Le matin" mit Motiven aus der Umgegend von Paris und Fontainebleau, als einfache Stimmungsbilder dem vorliegenden Motive aus Ville-d'Avray nahe verwandt. — Alle diese Blätter sind, wie das unsrige, aus der vortrefflichen Druckerei von Lemercier & Co. hervorgegangen.

---

* **Mann in Schäfertracht, von Bernhard Fabritius.** Als Bürger in den „Musées de la Hollande" (II, 170 ff.) seinen Abschnitt über Fabritius schrieb, auf den Alfred Woltmann in dem vorstehenden dritten Artikel über die Suermondt'sche Sammlung hinweist, war ihm das in unserer Radirung wiedergegebene Bild in der Wiener akademischen Galerie noch unbekannt. Dasselbe trägt die deutliche Bezeichnung B. Fabritius, reiht sich also den drei ebenfalls bezeichneten Werken in Frankfurt a. M. und Brüssel an, auf welche Bürger dort seine Reconstruction des vergessenen Meisters gründete. Auch als Bild kann unser Porträt den tüchtigsten Leistungen des Künstlers beigezählt werden, der unzweifelhaft (wie Bürger meinte, um 1638) bei Rembrandt in die Schule ging und ihm besonders in seinen geistvoll aufgefaßten, breit und energisch gemalten Bildnissen sehr nahe kommt. O. Mündler schrieb in sein uns vorliegendes Reisetagebuch (Wien 1849) über das vorliegende Porträt Folgendes: „Ein Mann von etwa 40 Jahren; lang herabfallendes Haar (wie eine Perrücke); ein breiter, kurzer Kopf von derbem Knochengerüste, im Barett mit langer Hahnenfeder, Kriegerwamms und weißem, auf die Brust fallendem Halstuch, einen Eichenkranz über die Brust umgehängt, Schäferstab mit Schäufelchen in der Linken und über die Schulter gelegt, der rechte Arm auswärts gekehrt. Sehr breites und schönes Licht. Mit künstlerischem Auge aufgefaßt; wenig impastirt. Gewiß einer der freiesten und begabtesten Nachahmer Rembrandt's. Der Kopf hat etwas Aehnliches mit Rembrandt's Porträt, nur eine etwas kürzere Nase, aufgestülpt, und einen etwas capriciösen Ausdruck."

Das Bild ist auf Leinwand gemalt und 78 × 63 Centimeter groß.



B. Fabritius pinx. J. Klaus sculps.

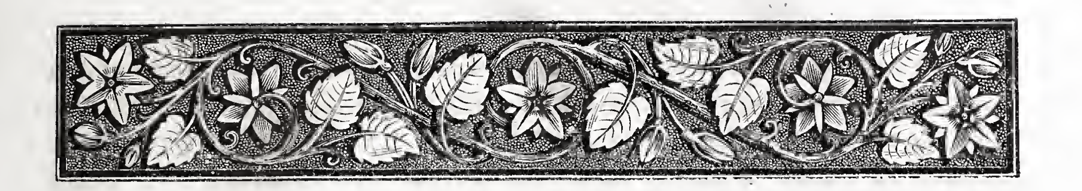
MANN IN SCHÄFERTRACHT.

Das Original in der k.k. akadem. Galerie zu Wien.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.





Streifzüge im Elsaß.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

VIII.

Das Straßburger Münster.

Das Elsaß war uns in der Periode der Fremdherrschaft ein fremdes Land geworden. Mochte vor einem Jahrhundert der junge Goethe auch noch diese Gegenden durchstreifen, uns Heutige lockten die hohen Gipfel, die Burgen auf kühnen Felsen, die einsamen Waldschluchten nicht mehr an, und ebensowenig kannte das moderne Geschlecht in Deutschland jene Städte, deren altvaterländischer Charakter unverwüstlich ist. Den einheimischen Forschern und Kunstfreunden blieb es überlassen, sich um sie zu kümmern, und man muß zugeben: sie haben treu das Ihrige gethan und dadurch — vielleicht mitunter halb unbewußt — kräftig dazu beigetragen, den geistigen Zusammenhang mit dem Vaterlande zu wahren. Diese Pietät für die heimische Vergangenheit steht in lebhaftestem Gegensatz zu der Theilnahmlosigkeit gegen die künstlerische Vorzeit, wie sie in manchen anderen deutschen Gegenden, beispielsweise im benachbarten Baden, herrscht.

Nur ein Monument blieb uns auch in der Zeit der französischen Herrschaft vertraut und galt uns als ein verpfändetes nationales Heiligthum: das Straßburger Münster. Dennoch sind die Vorstellungen, welche sich unser Publikum von der Geschichte des Bauwerks und der Bedeutung der einzelnen Theile sowie ihrem Verhältniß zu einander macht, nicht hinreichend klare. Selbst die deutsche Kunstwissenschaft hat nicht mit Allem Schritt gehalten, was neuere Forschungen, namentlich solche, die von elsässer Gelehrten ausgegangen, für die Würdigung dieses Denkmals ergeben haben. [1])

---

1) Quellen für die Geschichte des Münsterbaues: 1) Annales Argentinenses ed. Phil. Jaffé, Mon. Germ. hist. Scriptorum XVII von p. 86 an. 2) Die Chroniken von Closener (1362 beendet) und von Jacob Twinger von Königshofen (1382 begonnen). Vgl. ihre neueste Publikation, Hegel, Städtechroniken; Chroniken von Straßburg, Bd. I u. II, Leipzig 1870, 1871. 3) Die Collectaneen des Baumeisters Daniel Specklе (geb. 1536, gest. 1569), zwei Folianten der alten Straßburger Bibliothek, mit dieser verbrannt. — Hieraus haben geschöpft: Joh. Schilter, in der Ausgabe von Königshofen, 1698, sowie die unkritische Arbeit von Oseas Schad (Schadäus), Summum Argentoratensium Templum („Münsterbüchlein“), 1617; Abbé Grandidier, Essais hist. et topogr. sur l'Eglise Cathédr. de Str. 1782; H. Schreiber, das Münster zu Straßburg, ꝛc. — Neue Forschungen: Schnaase, Gesch. d. bild. Künste B. V, 1. Aufl. 1856, 2. Aufl. 1873; Viollet-le-Duc, Dict. rais. de l'architecture française, an verschiedenen Stellen; die später zu erwähnenden Arbeiten von L. Schneegans, Spach und Gérard; F. Adler, das Münster zu Straßburg, deutsche Bauzeitung, Berlin 1870. — Genauere architekt. Aufnahmen fehlen; vorläufig am brauchbarsten: Chapuy, Cathédrales françaises, 1826–31: Wiebeking, Description de la Cathédrale de Strasbourg, Münch. 1826.

Die ältesten Theile des Münsters, wie wir es jetzt vor uns sehen, gehen auf die Zeit des Bischofs Wernher von Habsburg zurück, nachdem der frühere Dom mehrfach durch Brände zerstört worden war. Schon im Jahre 1015 erhob sich Wernher's Neubau soweit über dem Boden, daß man von ihm Notiz nahm.[1]) Dieser Zeit gehört die Krypta, wenigstens ihr östlicher Theil an, welcher im Mittelschiff mit Tonnengewölben, in den Seitenräumen mit kuppelartig erhöhten Kreuzgewölben überdeckt ist. Die vier westlichen Joche mit Kreuzgewölben auf schlanken Säulen sind bereits eine etwas spätere Fortsetzung. Aus dem Wernher'schen Bau stammt dann vielleicht noch ein Theil des Mauerwerks in Chor und Querhaus der Oberkirche, sicher aber die Feststellung des Grundrisses dieser Partien, welcher insofern eigenthümlich ist, als die Apsis des Chors, nur wenig verlängert, ohne einen Vorchor, sich unmittelbar an das Querhaus lehnt. So haben wir hier ein Zurückgreifen auf die ursprüngliche Anlage der altchristlichen Basilika, wie es in der deutschen Architektur ziemlich selten ist, in Straßburg selbst, unter Einfluß des Münsters, an der im Uebergangsstil errichteten Stephanskirche wieder vorkommt. Das Ganze jenes romanischen Münsters bildete offenbar eine flachgedeckte, im Langhause dreischiffige Basilika.

Brände in den Jahren 1130, 1140, 1142[2]), 1150 und 1176 richteten auf's Neue Schaden an. Jeder wurde Veranlassung zu Herstellungsarbeiten, der letzte brachte es dahin, daß ein völliger Neubau in Angriff genommen wurde, dessen Absicht war, einen durchweg gewölbten monumentalen Bau an die Stelle des älteren zu setzen. Conrad I. am 20. December 1179 zum Bischofe erwählt, griff die Sache energisch an und forderte in einem Ablaßbriefe zu Spenden auf „für das kostspielige und mühsame Werk, die Straßburger Kirche in besserer Verfassung wieder aufzubauen." Er starb gerade ein Jahr nachdem er zur bischöflichen Würde gelangt war, aber seine Nachfolger Heinrich I. (1180—1190) und Conrad II. von Hünenburg (1190—1202) setzten die Unternehmung eifrig fort. Die Anlage der Ostheile behielt man im Wesentlichen bei.

In den Formen zeigen diese Partien eine lebhafte Fortentwickelung von dem ausgebildeten romanischen System zu den Motiven des Uebergangsstils, wie er sich um diese Zeit in den Rheinlanden, schon in Berührung mit den gothischen Neuerungen Frankreichs, gestaltet hatte. L. Schneegans[3]) glaubte den Meister dieser Partien feststellen zu können. Unter den Thoren der Stadtmauer, die Conrad II. von Hünenburg errichtet hatte, enthielt eins, das Zollthor, das Bild eines Mannes, der hinter einem Rade saß mit der Inschrift: „Herrmannus Auriga magister hujus operis." Das Bild war also ein redendes Wappen, und der Name des Werkmeisters mag Hermann Wagenmann (oder ähnlich) gelautet haben. Schneegans versprach die Gründe für seine Annahme, daß dieser zugleich der damalige Münster-Baumeister sei, ausführlich auseinander zu setzen, aber sein Tod kam zuvor. Wir wissen nicht, ob da ein positiver Anhalt zu Grunde lag, oder ob ihn nur der Gedanke leitete, wie die großen französischen Architekten, etwa Eudes de Montreuil unter Ludwig IX., zugleich im Befestigungsbau thätig gewesen, so möge auch hier derselbe Meister dem Bischof für kirchlichen und profanen Bau gedient haben. Jedenfalls reicht die Erbauung der Ostheile über die Regierungszeit Conrad's II. hinaus, nach dem Charakter der Formen sicher bis in das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts.

1) „Anno Domini 1015 monasterium sancte Marie virginis in Argentina surgit primo a fundatione sua." — Ann. Arg. a. a. O.

2) „Anno domini 1142. combustum est monasterium in Argentina". Ellenhardi annales, Ann. Arg. p. 101; „Anno domini 1176 combustum est monasterium Argentinense quinto", Ann. Arg. p. 87.

3) Revue d'Alsace, Colmar 1850, S. 290.

Die Chornische, die nach außen, im Zusammenhang mit den Stiftsgebäuden, rechtwinklig ummauert war, behielt ihre schwere, weite, düstere Gestalt mit Halbkuppel-Wölbung, wurde nur durch eine Wandarkatur aus überhöhten Spitzbögen gegliedert und empfing durch drei ganz einfache Spitzbogenfenster ein spärliches Licht. Die Vierungspfeiler erhielten bei wechselnder runder und eckiger Gliederung gewaltige Dimensionen und wurden nach Ost und nach West durch derbe Spitzbögen verbunden. Die Kreuzarme selbst aber zeigen eine eigenthümliche Neuerung. Die breiten Verhältnisse des Querschiffes, wie man sie vorfand, waren auf eine flache Balkendecke berechnet und würden bei der Ueberwölbung einen zu schweren Eindruck gemacht haben. Vielleicht ebenso sehr aus dem neuerwachten ästhetischen Streben nach größerer Schlankheit als aus technischen Gründen griff man — offenbar erst während des Baues — zu dem Auskunftsmittel, beide Kreuzarme zweischiffig zu gestalten. An ihre Grenze ward zwischen jedem Paare von Vierungspfeilern ein schlanker Rundpfeiler gesetzt, ein ebensolcher steht in der Mitte des nördlichen Querarmes, während die Mittelstütze des südlichen schon eine etwas spätere Form des Uebergangsstiles zeigt, ein Achteck mit vier stärkeren und vier schwächeren runden Diensten, die letzteren frei vor dem Kern stehend, und mit Sculpturen, die wir später schildern werden, geschmückt. So konnte jeder Kreuzarm in vier rechteckigen Kreuzgewölben geschlossen werden. Auch in den Einzelformen läßt sich von Nord nach Süd eine Entwickelung empfinden, die in dem knospenförmigen Blattwerk am südlichen Mittelpfeiler ihren Gipfel erreicht. Die Vierung ist durch eine spitzbogige, achttheilige Kuppel mit Rippengliederung über spitzbogigen Zwickeln überwölbt. Außen sieht man noch die romanische Arcadengallerie des alten Vierungsthurmes, während der Obertheil desselben, mit acht Spitzgiebeln und bereits in den Formen der Gothik, nicht mehr vorhanden ist. Er wurde bei einem neuen Brande im Jahre 1759 zerstört und nur alte Abbildungen in Merian's Topographie und in Schad's Münsterbüchlein zeugen von ihm.

Ein originelles Motiv dieser Bauzeit ist endlich noch im südlichen Kreuzarme der Altan an der Ostwand, über der Thür zu der später geschilderten Andreaskapelle, mit einer Gruppe von drei Spitzbögen, deren mittlerer stark überhöht ist und die auf Säulen ruhen. Die Maßwerk-Balustrade und das „Männlein", das sich darüber lehnt — früher für ein Bildniß Erwin's von Steinbach gehalten, aber nur eine naturalistische Spielerei — gehören erst dem 15. Jahrhundert an.

Seinen Triumph feiert endlich der Bau des Uebergangsstils, bei immer stärkerer Aufnahme neuer Motive in den Querhaus-Façaden, von welchen die südliche die schönste ist. Hier wie bei dem südlichen Mittelpfeiler spürt man den Geist eines neuen Architekten, dem das Studium französischer Vorbilder einen jugendlichen Schwung verleiht, der sich aber immer noch mit feinem Takt an die gegebenen Verhältnisse bindet und sich keineswegs von der heimischen Bauweise lossagt, sondern ihr nur eine größere Freiheit der Bewegung, einen vollendeteren Adel der Form verleiht, und dabei einen so lebhaften individuellen Charakter festhält, wie ihn der gothische Stil nur selten aufweisen kann.

Die Zweitheilung des Innenraumes prägt sich auch an der Façade charakteristisch aus. An der Nordseite, über dem Mittelportal, das sich heut hinter dem spätgothischen Anbau der Laurentius-Kapelle birgt, ist die Front durch einen breiten Wandvorsprung halbirt, zu dessen Seiten je ein schlichtes Spitzbogenfenster und darüber eine Rose stehen. Eine schöne, schlanke Zwerggallerie läuft als Abschluß unter dem Giebel hin, der von einem Bogenfries gekrönt wird und in der Mitte ein kreisförmiges Fenster enthält. Die Süd-

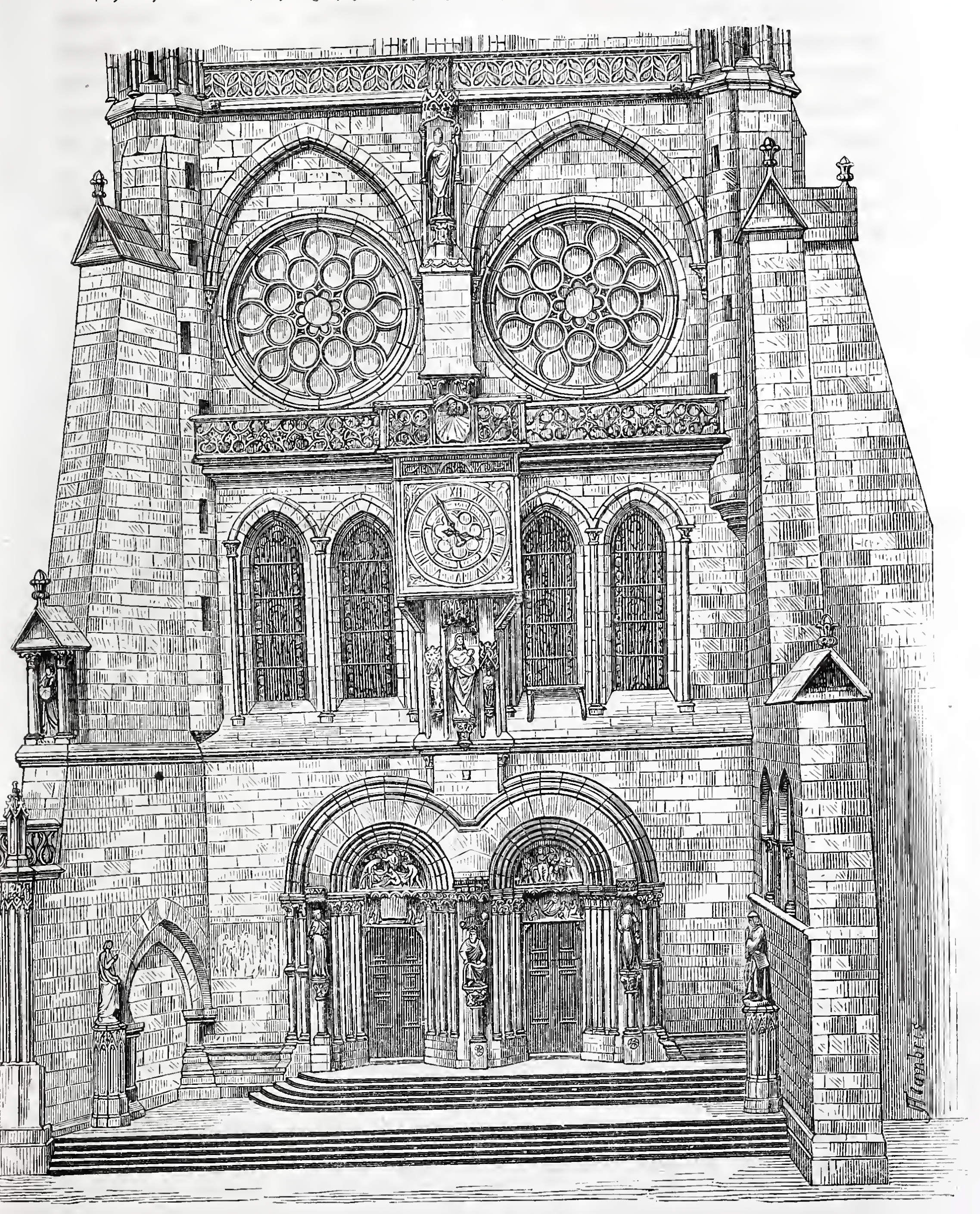
front hat bereits unten ein Doppelportal, auf welches dann nicht zwei einfache Spitzbogenfenster, sondern zwei Paare von solchen folgen, die von leichten Wandsäulen eingeschlossen sind. Zwei Rosen stehen oben an denselben Stellen wie an der Nordfaçade, aber sie sind nicht, wie dort, durch Speichen gegliedert, sondern bestehen aus einer Anzahl von Ringen, die sich um einen Achtpaß gruppiren, und statt einer halbkreisförmigen oberen Umrahmung steigt eine kräftige Spitzbogenblende über jedem dieser Radfenster empor. Die Zwerggallerie fehlt hier, die alte Decoration des Giebels ist nicht mehr erhalten, aber die Eckthürmchen, welche ihn einschließen, machen durch ihr luftiges Obergeschoß von ausgesprochen gothischer Form, mit kleinen Giebelchen, die in Kreuzblumen endigen und mit geschlossenem Steinhelm Eindruck.

Die Balustraden unter den Radfenstern und unter dem Giebel der Südfaçade rühren erst aus spätgothischer Zeit her. Noch aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammen wohl die schweren Strebemauern, die der Meister zur Sicherung nöthig glaubte und schräg gegen die Ecken beider Fronten aufbaute.

In Zusammenhang mit den Ostheilen sind noch die Kapellen zu nennen, welche in den Winkeln zwischen Querarmen und Chor liegen und in gleicher Flucht mit der abschließenden Außenwand des letzteren endigen. Sie bilden offenbar einen Bestandtheil des Planes, welcher dem 1179 begonnenen Umbau zu Grunde liegt. In der südlichen Ecke befindet sich die Andreas-, in der nördlichen die Johannes-Kapelle, beide etwas tiefer als das Querhaus gelegen, in drei gleich hohen Schiffen zu je drei Jochen, mit Kreuzgewölben die auf vier Mittelsäulen und auf Wandconsolen ruhen und längs der Seitenwand des Chores mit einer Arcadenstellung versehen, welche der Rest einer früheren romanischen Außendecoration der Chornische ist. Der ältere der beiden Räume ist die Andreaskapelle, in der bereits Bischof Heinrich I., der 1190 starb, begraben wurde. Ihre Gewölbe sind theils ohne Rippen, theis mit wulstförmigen Rippen ausgeführt. Letztere, nur in drei Jochen vorhanden, könnten von einer Herstellung am Anfang des 13. Jahrhunderts herrühren. Die Johanneskapelle ist später entstanden, die abgeschrägten Gurten und Rippen haben bereits frühgothischen Charakter. Adler weist mit Recht darauf hin, daß Bischof Heinrich I. und seine drei Nachfolger bis 1260 in der Andreaskapelle begraben wurden, der nächste aber, Walther von Geroldseck, gestorben 1263, nicht im Straßburger Münster, sondern in Dorlisheim seine Ruhestätte fand. Erst nach diesem Jahre scheint also die entsprechende Johanneskapelle fertig geworden zu sein, in der dann Bischof Heinrich II. von Geroldseck im Jahre 1273 als der Erste beigesetzt wurde.

So gehören die Ostheile der oberen Kirche, wenige ältere Reste und diesen in seiner Vollendung etwas verzögerten Nebenraum abgerechnet, einer und derselben ununterbrochen fortgesetzten Bauthätigkeit an, und sie sind im Uebergangsstil gehalten, der, vom romanischen Systeme ausgehend, mehr und mehr gewisse Formen und Motive der französischen Frühgothik in sich aufnimmt. Vollständig zu verwerfen ist die Ansicht, die hier bedeutendere Spuren einer restaurirenden Thätigkeit Erwin's von Steinbach, des Meisters der entwickelten Gothik, wahrnehmen möchte, obwohl diese Auffassung sogar in der letzten monographischen Behandlung des Münsters, der von Adler, wieder aufgenommen wird, auf deren neue Resultate in anderer Beziehung wir vielfach hinweisen müssen. Adler nimmt an, daß hier Erwin nach dem Brande von 1298 vor Allem den südlichen Mittelpfeiler, manches Wesentliche im Charakter der Südfaçade, besonders deren berühmtes Doppelportal geschaffen habe, daß er dies Alles aber, mit Rücksicht auf die nahen alten

Bautheile, „geflissentlich in einem sehr herben, altgothischen Charakter" gehalten. Solche Rücksichtnahme und solche Fähigkeit, gelegentlich auch in alterthümelnden Experimenten



Straßburger Münster. Südliche Querhausfront.

sattelfest zu sein, widerspricht durch und durch dem mittelalterlichen Kunstgefühl. Erwin war kein moderner Faiseur, sondern durchaus von seinen architektonischen Idealen erfüllt, die er konsequent zur Geltung brachte; nicht an primitiven Versuchen der französischen

Gothik, sondern an den Ergebnissen ihrer reichsten und freiesten Entfaltung hatte er sich begeistert.

Dieser Irrthum kommt nur daher, daß auch Adler in seiner neuen, umfassenden Untersuchung sich noch mit einer alten Fabel schleppt, die freilich in der deutschen Kunstliteratur nicht auszurotten scheint, obwohl sie vor nunmehr dreiundzwanzig Jahren von einem ausgezeichneten Elsässischen Forscher, L. Schneegans [1]), die gründlichste Widerlegung erfahren hat: Wir meinen die Mythe von Erwin's Tocher „Sabina von Steinbach", von welcher die Skulpturen des südlichen Querarmes herrühren sollen. Nur Waagen, bei seinem richtigen Stilgefühl, erhob 1845 Zweifel gegen diese Sage [2]), die sonst aber überall, selbst in den gründlichen Arbeiten eines Lotz und Otte, wiederholt worden ist.



Tod der Maria.

Nicht vom Beginn des 14. Jahrhunderts rühren diese Bildwerke her, wie man nach der Darstellung Adler's annehmen müßte, sie sind nicht jünger, sondern erheblich älter als die Skulpturen an den drei westlichen Portalen. Elsässische Forscher, wie Schneegans und Gérard, treffen freilich nicht völlig das Richtige, wenn sie die Arbeiten des südlichen Kreuzarmes dem Schluß des 12. oder dem Beginn des 13. Jahrhunderts zuschreiben. Viollet-le-Duc setzt sie dagegen richtig gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts.[3]) Sie gehören jener wahrhaft klassischen Periode der deutsch-mittelalterlichen Plastik an, welche die Skulpturen von Wechselburg, die Goldene Pforte in Freiberg, das Südost-Portal des Bamberger Doms hervorgebracht hat.

Das Doppelportal des südlichen Querarmes in Straßburg, in alter Zeit das Thor „uf der graeten" (ad gradus) genannt, weil mehrere Stufen bis zu ihm emporführen,

---

1) La statuaire Sabine. Revue d'Alsace, 1850, S. 255—291.

2) Kunstwerke und Künstler in Deutschland, II., S. 328 ff. — Die Forschungen von Schneegans sind nur in F. Seeberg's Schrift, Die Juncker von Prag, 1871, und in der 2. Auflage von Schnaase berücksichtigt.

3) Dict. r. de l'Archit. fr., V, S. 158. An anderer Stelle, VIII, S. 169, datirt auch er sie etwas zu früh.

besteht aus zwei romanisch gegliederten, im Rundbogen überwölbten Eingängen, die in der Mitte der Front hart aneinander gerückt sind. Indessen zeigte sich auch hier schon ähnlich wie in Freiberg, der Einfluß französisch-gothischer Portale darin, daß die Wandungen, an Stelle der schlanken Säulen, welche sie seit der modernen Restauration gliedern, mit Statuen auf kurzen Säulenstämmen geschmückt waren.[2]) Nur wenig ist von dem plastischen Schmuck der Portale noch übrig, seit die bilderstürmerische Wuth der Revolutionaire von 1793 die Hand gegen diese „Zeichen des Aberglaubens" erhob und 235 Statuen vom Münster entfernte, von denen nur 67 gerettet werden konnten, alle übrigen aber zertrümmert wurden.

Die Bildwerke im Ganzen bildeten ein großartiges religiöses Gedicht, das sich in ächt mittelalterlicher Raum-Symbolik im engsten Zusammenhang mit der architektonischen Gliederung entfaltete. Das Halbkreisfeld eines jeden Tympanon sowie der bandartige Streifen des Thürsturzes darunter enthielten Reliefs, welche sich auf die Patronin des Münsters, die heilige Jungfrau, bezogen. Im Tympanon zur Linken erblicken wir den Tod Maria's, in dem zur Rechten ihre Krönung. Von letzterer ist nur noch die zarte und einfach-edle Mittelgruppe alt, das erstere dagegen ist vollständig erhalten und verdient Bewunderung wegen der meisterhaften Komposition der fünfzehn Figuren in den gegebenen Raum. Das Sterbelager der Heiligen, die weich und friedlich hingegossen daliegt, ist umringt von Christus, der ihre Seele in Kindergestalt auf dem Arme hat und segnend die Rechte erhebt, von einer Frau, die klagend vorn auf dem Boden sitzt, und von den Aposteln, die wir in mannigfach bewegten Stellungen, theilnehmend, sorgend und tief ergriffen, erblicken. Ohne hervorragende Individualität ist der Ausdruck der Köpfe wie der Körper sehr sprechend und lebendig. Der glückliche Rhythmus der Gruppirung, der weiche Fluß der Bewegungen, die zarte, geschmackvolle Behandlung der eng anschließenden, in schmales Gefält geordneten Gewandung sind von seltenem Adel. Die beiden Reliefs darunter, Bestattung und Himmelfahrt Maria's, sind vollständig neu.

Diese Bildwerke waren der Gipfel einer Verherrlichung der christlichen Lehre, wie wir sie in den übrigen Darstellungen sehen. In den Wandungen standen die zwölf Apostel, die jetzt gänzlich fehlen; uns vermag nur der mittelmäßige Kupferstich von Isaak Brunn im Münsterbüchlein von 1617 eine Uebersicht des einst Vorhandenen zu gewähren. Am Pfeiler zwischen beiden Portalen sitzt, heut erneuert, König Salomo mit dem Schwert, in der Haltung des Richters, über sich die Halbfigur des segnenden Christus, also wohl als Vertreter der von Gott verliehenen Weisheit. Als äußere Einfassung beider Thore stehen links und rechts von ihnen zwei Frauengestalten auf kurzen Säulen mit weichen Kelchkapitälen: Sinnbilder des Christenthums und des Judenthums (der Kirche und der Synagoge). Ersteres gekrönt, den Kelch in der Linken, mit der Rechten das Kreuz umfassend, in triumphirender Haltung, letzteres mit verbundenen Augen und gesenktem Haupt, geknickt in der Haltung, gestützt auf einen gebrochenen Speer, die Gesetztafeln schwer in der Linken herabhängen lassend, als ob sie auf den Boden gleiten sollten. Die beiden Statuen zeigen, welche Schönheit die mittelalterliche Plastik zu erreichen fähig ist, obwohl ihr die volle Bewältigung der Natur und die Kenntniß des menschlichen Organismus versagt bleiben. Eine edle Schlankheit, eine zarte Anmuth der Haltung und Bewegung, eine Feinheit des Ausdrucks, ein schöner Wurf der Gewänder mit ihren

2) Das Freiberger Portal zeigt Säulen und Statuen zugleich.

schmalen, unten parallel laufenden Falten und dem ausdrucksvollen Hindurchschimmern der körperlichen Form, endlich die ruhige und sorgsame Vollendung in der Durchführung lassen sie unter den besten Leistungen ihrer Epoche dastehen.

Der gleichen Zeit und Schule gehören die Bildwerke am Mittelpfeiler des südlichen Querhauses an; sie zeigen die gleichen Vorzüge wie die Skulpturen der Portale, denselben Stil der Gewandung, dieselbe leise Schwingung in der Haltung, nur eine größere Neigung zum Typischen in den Köpfen und eine nicht ganz so feine Durchführung, weil der höhere





Das Judenthum.



Das Christenthum.

Standort eine größere decorative Breite in der Behandlung veranlaßte. Die vier kleineren Dienste enthalten zunächst in gewisser Höhe, auf Kelchkapitälen, die Gestalten der vier Evangelisten. Es folgt dann eine zweite Reihe mit vier posaunenblasenden Engeln, endlich eine dritte mit Christus und drei Engeln, welche Marterwerkzeuge tragen; das Ganze eine Andeutung des jüngsten Gerichtes.[1])

1) Hinweis von Adler a. a. O.

Eine der jetzt untergegangenen Apostelfiguren in dem rechts gelegenen Portal der südlichen Querhausfront — wahrscheinlich Paulus, nicht aber Johannes, wie gewöhnlich angegeben wird, denn dieser stand im Portal zur Linken — hielt ein Schriftband mit folgenden leoninischen Versen:

GRATIA DIVINÆ. PIETATIS ADESTO. SAVINÆ
DE PETRA DVRA PER QVAM SVM FACTA. FIGVRA

„Dank für ihre göttliche Frömmigkeit sei der Savina, durch die ich aus hartem Stein zur Gestalt gemacht worden bin" — so wird das Bildwerk selbst redend eingeführt. Daniel Speckle, dessen Collectaneen eine Hauptquelle für die Geschichte des Münsters bildeten, theilte zuerst diese Verse mit, indem er folgende Worte vorausschickte: Zur Zeit, da Bischof Conrad zu Straßburg den vorderen Thurm oder das Portal des Münsters nach dem Plan Erwin's von Steinbach errichtete, habe der Werkmeister eine Tochter Namens Sabina gehabt, die mit eigener Art sehr künstlich das steinerne Standbild des Johannes auf der Treppe vor der Thüre gemacht und darauf folgenden Verse eingemeißelt . . . . u. s. w. Ihm folgten Schad wie Schilter in der Ausgabe von Königshoven's Chronik und der Abbé Grandidier, die beiden letzten gehen sogar noch weiter, indem sie die Worte Savina de petra dura zusammenziehen und mit „Sabina von Steinbach" übersetzen, obwohl sie höchstens Steinhart oder Hartenstein heißen könnten. Das ist der ganze Halt für die Annahme einer „Sabina von Steinbach". Speckle, der eigentliche Gewährsmann, nennt wenigstens nicht ausdrücklich diesen Namen, und wenn er auch vielleicht eine alte Kunde darüber hatte, daß die Bildhauerin Savina eine Tochter des Werkmeisters gewesen, so beging er doch insofern eine Verwechselung, daß er sie in die Zeit versetzte, in welcher Erwin den Frontbau begann. Er warf eben zwei verschiedene Dinge zusammen, wie er ja auch unterläßt, die Thüre, vor welcher jene Figur stand, ausdrücklich von dem Hauptportal, das er eben erwähnt hatte, zu unterscheiden.

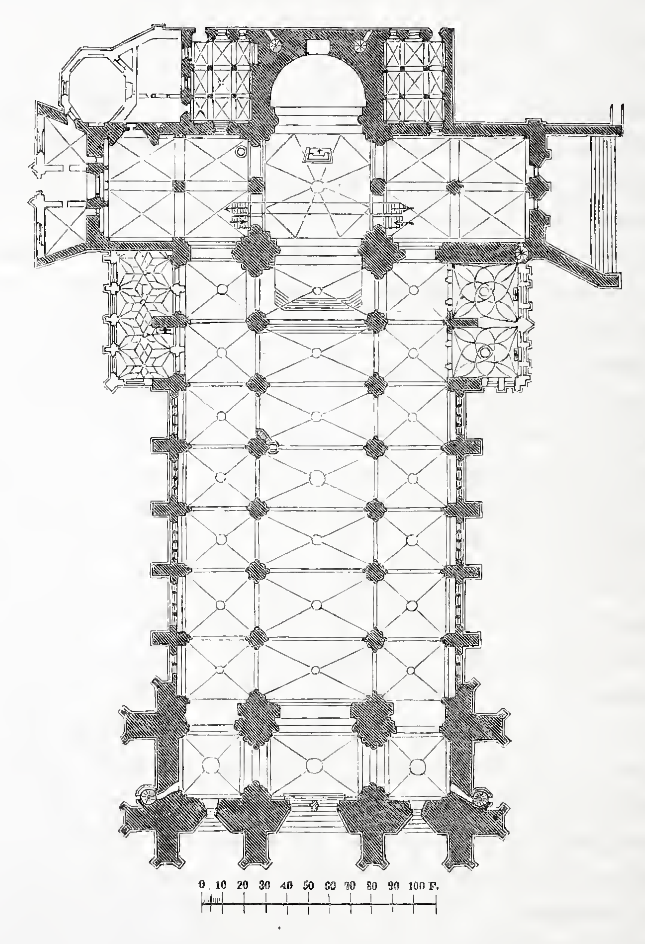
Die Bildhauerin Savina hat also existirt, aber sie war keine Tochter Erwin's sondern sie arbeitete viele Jahrzehnte, bevor dessen Thätigkeit am Münsterbau nachweisbar ist. Die Notiz, daß sie die Tochter des Werkmeisters gewesen, klingt ganz glaublich, jedenfalls aber könnte dann ihr Vater nur derjenige Werkmeister gewesen sein, welcher den südlichen Querarm etwa im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts in einem der Frühgothik sich nähernden Uebergangsstil beendigte. Aber wir müssen noch den elsässischen Forschern Schneegans und Gérard[1]) gegenüber ausdrücklich bemerken, daß es keinen Anhalt giebt, auf dessen Grund wir irgend etwas von den noch vorhandenen Bildwerken am inneren Pfeiler wie an dem Doppelportal der Bildhauerin Savina zuschreiben dürfen. Die Inschrift, welche ihren Namen nannte, bezog sich ausdrücklich nur auf jene eine, jetzt untergegangene Figur. Savina war nur ein Mitglied der großen, mit der Bauhütte zusammenhängenden Steinmetz-Werkstätte, aus welcher der plastische Schmuck des Gebäudes hervorging.

Während der Vollendung dieser Ostheile hatte man das alte, ungewölbte romanische Langhaus noch bestehen lassen. Nun aber, wohl noch vor der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, ging man daran, auch dies durch einen prächtigeren Neubau zu ersetzen. Aber die Periode des Uebergangsstils war jetzt vorüber, der herrschende Geschmack war ein

1) Les artistes de l'Alsace pendant le moyen-age. Colmar et Paris 1872.

ausgesprochen- wenn auch primitiv-gothischer. Der Name des Meisters, welcher den damaligen Langhausbau leitete, ist unbekannt.

Was zunächst die Grundrißbildung anbelangt, so behielt der Erbauer des Langhauses die sehr bedeutende Breite der Vierung im Mittelschiff bei[1]), nahm den Pfeilerabstand etwa halb so weit an, gab aber den Seitenschiffen eine etwas größere Breite, so daß ihre Mauern in gleicher Axe mit den mittleren Pfeilern der Querhausarme liegen. Das ganze Langhaus hat eine Ausdehnung von sieben Jochen. Streng und eigenthümlich ist die



Grundriß des Straßburger Münsters.

Bildung der Pfeiler, die nicht, wie in S. Martin zu Colmar, cantonirte Rundpfeiler sind, sondern vielmehr, ähnlich wie im frühgothischen Langhause zu Mauresmünster, von rechtwinkliger Gliederung ausgehen. Sie bestehen aus übereck-gestellten Quadraten mit vier Halbsäulen-Vorlagen und zwölf kleinen runden Diensten zwischen vortretenden Kanten. Fünf Dienste steigen zur Wölbung auf, die übrigen endigen mit charaktervollen Laubkapitälen unter den Arcaden und den Seitenschiffgewölben. Die strenge Gliederung der Scheidbögen, rechtwinklig, nur an den Ecken mit Birnstäben, die Arcatur unter den Fenstern der Seitenschiffe, bestehend aus runden Kleeblatt-Bögen, die von Spitz-

1) Dieses ist, nach Messung von Lübke (Förster'sche Bauzeitung 1866, S. 361) von Axe zu Axe der Pfeiler 52 Fuß 3'', im Lichten 47' 6'' rheinisch breit.

bögen umrahmt und von Säulen mit edlen Laubwerk-Kapitälen getragen werden, und außen der kräftige untere Absatz der Strebepfeiler gehören noch derselben Epoche an, während Fenster und Oberbau erst einer späteren, durch Erwin vorgenommenen Erneuerung zuzuschreiben sind[1]). Ursprünglich war das Mittelschiff wahrscheinlich von geringerer Höhe, ohne Triforien, mit schlichter Oberwand und einfacheren Fenstern, ähnlich den östlichen Jochen des Freiburger Langhauses, nur von minder schlanken Verhältnissen als dieses. Vom Architekten des Langhauses wurde auch, bald nach dem Beginn desselben, laut Inschrift im Jahre 1252, der Lettner als Abschluß des Chores errichtet, der im Jahre 1681 beseitigt worden ist[2]). Während diese Arbeiten ihrem Abschluß nahe waren, bestieg Conrad III. von Lichtenberg im Jahre 1273 den bischöflichen Sitz, eine ehrgeizige und kriegerische Natur, aufgehend in weltlichen Interessen, voll Sinn für Pracht und Glanz. „Episcopus speciosus valde et potens . . . . . . cuius etiam magnifici principis potencie fama suis temporibus pre omnibus prelatis per totum claruit mundum“, sagt eine Schilderung aus derselben Zeit[3]). „Omnibus bonis conditionibus quae in homine mundiali debent concurrere eminebat“, steht in seiner Grabschrift. Bald darauf, am 7. September 1275, war das ganze Langhaus mit Einschluß der Gewölbe, nur ohne den vorderen Thurmbau vollendet[4]), und schon beschloß der Bischof, auch die Façade in Angriff zu nehmen, was endlich am 25. Mai 1277 geschah. An einem der Portale befand sich jene wohl im 18. Jahrhundert beseitigte Inschrift, welche verkündet, daß am ebengenannten Tage dies „glorreiche Werk“ von Meister Erwin von Steinbach begonnen worden sei[5]).

Nur in dieser Inschrift, welche — ihrem Wortlaute nach — schwerlich eine gleichzeitige gewesen sein kann[6]), lautet der Name „Erwin von Steinbach“, in Quellen aus der Zeit selbst dagegen nur „Meister Erwin“. Man hat Steinbach in Baden für seine Heimath halten wollen, andere Ortschaften gleichen Namens, z. B. die bei Thann, haben ebensoviel Anspruch darauf; von einer Seite ist auch behauptet worden, daß er von einem elsässischen Adelsgeschlechte Steinbach abstamme[7]). Neuerdings hat sogar Herr Gérard die Vermuthung aufgestellt, man habe in Erwin von Steinbach eigentlich einen Hervé de Pierrefont, von französischer Abkunft, zu sehen, indem er Gott zum Zeugen anruft, daß er dies nicht in der Absicht behaupte, Deutschlands Ruhm zu schmälern. Aber mag Erwin's Abstammung auch für uns eine unbekannte sein, auf seine Studien können wir aus seinen Werken schließen, und da ergiebt sich mit Sicherheit, daß er in französischen Bauhütten gelernt hatte und deshalb fähig war, den französischen Stil in seiner höchsten Vollendung in die Heimath einzuführen. Auf minder sicherem Boden bewegt sich Adler, wenn er bemerkt: „Der Titel Magister, welchen Erwin in der In-

1) Bereits Schneegans sprach in der Revue d'Alsace, 1836, eine Vermuthung in diesem Sinne aus. Adler a. a. O. hat das Verdienst, den korrekten Beweis geliefert zu haben. Siehe unten.

2) Nicht der Lettner selbst, wie Adler annimmt, nur die anstoßende Marienkapelle rührte von Erwin her.

3) Ellenhardi Annales. Mon. Germ. Scr. XVII, S. 118.

4) „Anno Domini 1275. 7. Idus Septembris vigilia nativitatis beate Virginis completa est structura media testudinum superiorum et tocius fabrice preter turres anteriores ecclesie Argentinensis, regnante Rudolfo Romanorum rege, regni eius anno secundo.“ . . . . Notiz in einer Handschrift zu Wolfenbüttel. Mon. Germ. XVII p. 90.

5) Anno. domini. M⁰CC⁰LXXVII⁰. in. die. beati. Urbani. hoc. gloriosum. opus. inchoavit. magister. Erwinus. de. Steinbach.

6) Bewiesen von J. Seeberg a. a. O. S. 15.

7) J. Seeberg. Die beiden Juncker von Prag. Archiv für die zeichnenden Künste. Bd. XV (1869), S. 193.

schrift führt, beweist, daß er nicht Handwerksmeister, etwa nur Steinmetz, sondern ein studirter und graduirter Architekt war. Wo er die Magisterwürde, die eine ähnliche Bedeutung im 12. und 13. Jahrhundert wie unser Doktorgrad hatte, empfangen hat, ist nicht überliefert" u. s. w. Dies ist die Wiederholung einer Annahme von J. Seeberg[1]), daß die Laienbaumeister immer „geistlich anerkannt", als „Meister in den freien Künsten" von der Geistlichkeit beglaubigt sein mußten, nach Art des Titels „magister artium liberalium", welchen die Universitäten verliehen. Diesen Behauptungen hat bereits Schnaase in der zweiten Auflage seines fünften Bandes widersprochen[2]). Adler hat offenbar seinerseits nur Seeberg's Darstellung mißverstanden. Wenn er nicht, wie dieser, an eine Verleihung der „Magisterwürde" von geistlicher Seite, sondern an eine Anerkennung von Seiten der Bauhütte, also der Korporation von Handwerksgenossen, denkt, so bleibt allerdings, wie Schnaase einwendet, dunkel, worin der Unterschied dieser Würde von der eines Handwerksmeisters bestehen solle. Dabei fehlt es an jedem Beleg für diese Voraussetzung, daß mit dem Worte magister eine Würde bezeichnet sei, die sich durch theoretische Studien erwerben ließ. „Gerade das war der Vorzug der mittelalterlichen Architektur", sagt Schnaase, „daß sich die Theorie nicht von der Praxis sonderte, und daß die leitenden Meister nicht schulmäßig erzogene Gelehrte, sondern talentvolle Handwerker waren, welche die Energie gehabt hatten, sich während der Praxis auch die nöthigen allgemeinen Kenntnisse zu erwerben."

Man hat vielfach angenommen, Erwin sei zuerst bei dem Freiburger Münsterbau beschäftigt gewesen und habe sich dort so bewährt, daß man ihm das Straßburger Unternehmen anvertrauen konnte. Abgesehen davon, daß kein äußerer Anhalt für diese Voraussetzung vorhanden ist, läßt sich auch schwerlich ein innerer Grund für dieselbe aufweisen. Die altgothischen Partien in Straßburg sind den entsprechenden Theilen des Freiburger Münsters verwandt, während dieser kaum etwas aufweist, was auf eine nähere Uebereinstimmung mit der Richtung Erwin's deutet. Man könnte die kleinen Radfenster mit quadrater Umrahmung in den Westseiten der Freiburger Seitenschiffe namhaft machen, aber diese sind nur zum Schmuck des Aeußeren da und passen so wenig in den Organismus der inneren Anlage, daß man in ihnen viel wahrscheinlicher eine spätere, unter Einfluß der großen Straßburger Rose entstandenen Zuthat sehen möchte. Weit mehr Grund ist zu der Vermuthung einiger elsässischer Forscher[3]) vorhanden, daß Erwin mit dem Bau der Kirche zu Niederhaslach begonnen habe, der im Jahre 1274 von dem Bischofe Conrad von Lichtenberg als dessen erste architektonische Unternehmung begonnen wurde. Vielleicht geht noch der Chorschluß, der — wie wir früher sahen — bei dem großen Brande von 1287 allein gerettet ward, auf Erwin zurück. Hatte er anfänglich die Leitung dieses Kirchenbaues in der Hand, so ist um so erklärlicher, daß hernach einer seiner Söhne denselben fortführte[4]).

Nicht bloß der Bischof, auch die ganze Bürgerschaft wandte dem Münsterbau die größte Theilnahme zu. Das Wohlthäter-Buch des Baues, welches Schneegans aufgefunden, zeigt, in welchem Grade es in allen Ständen, bei den Geschlechtern wie beim

---

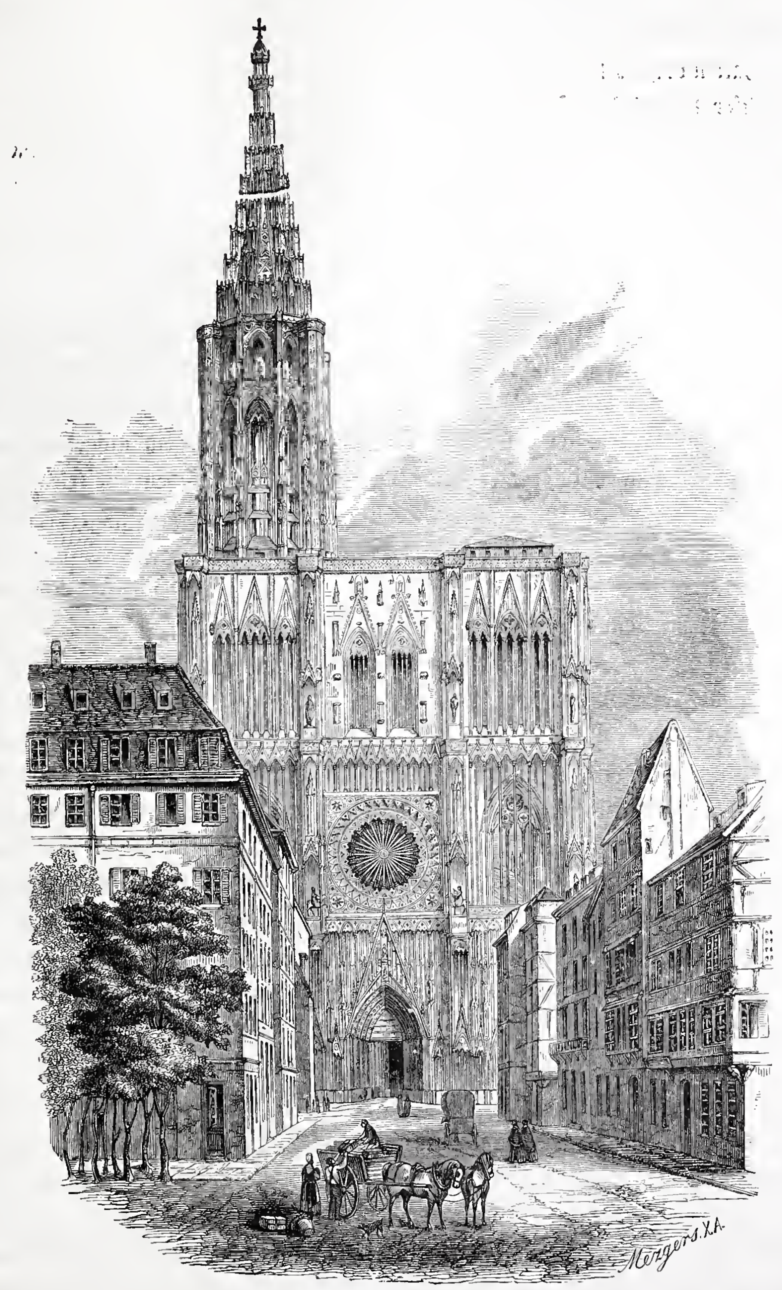
1) Ebend. S. 197.

2) S. 123 Anmerkung.

3) L. Spach, restauration de l'église de Nieder-Haslach, p. 6. — Gérard a. a. O., S. 215; 310 ff.

4) Vgl. den früheren Aufsatz, Zeitschrift Bd. VII, S. 267 f.

Bürgerstande, ja selbst bei den Armen und Geringen, Brauch war, die Bauhütte des Doms mit Vermächtnissen zu bedenken. Jeder gab nach seinen Kräften, dieser Häuser oder Landbesitz, jener Renten und Einkünfte, die Edlen und die Frauen ihre besten Kleider



Façade des Straßburger Münsters.

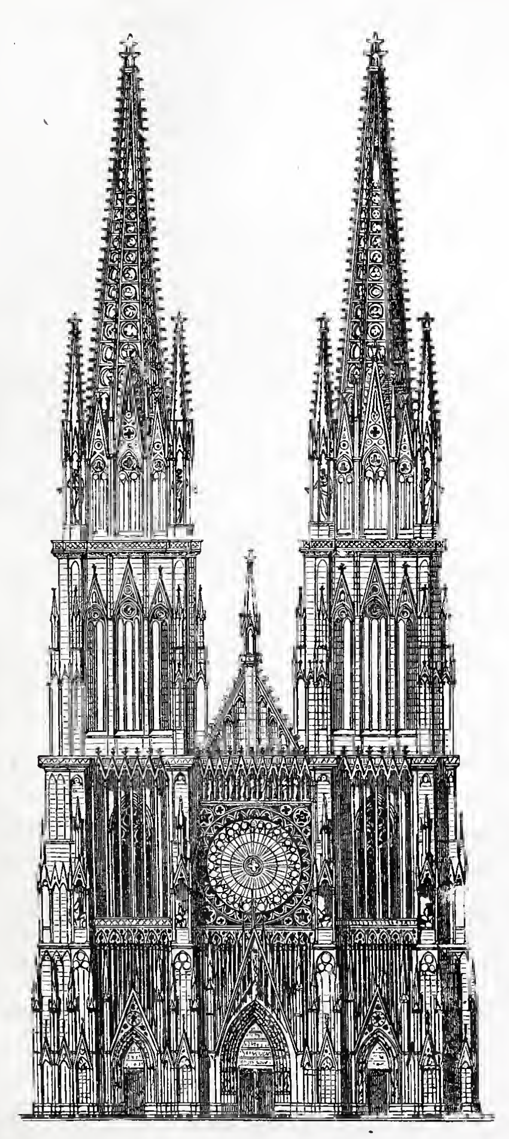
und Schmucksachen, die dann zum Besten des Baues verkauft wurden; Erwin's Frau vermachte vor ihrem Tode Rock und Mantel, Erwin selbst sein Pferd nebst einer Rente. Ellenhard aber, jener ausgezeichnete Bürger, welchen die Zeitgenossen „den großen Ellenhard bei dem Münster" nannten und der lange das Amt eines Pflegers bei dem Bau inne hatte, uns aber durch die Annalen, die er zusammenstellen ließ, bekannt ist, gab am

30. April 1303 alle seine Güter, Häuser, Landbesitz, Mobilien und Immobilien noch als Schenkung unter Lebenden zu diesem Zwecke her. Es war jene Periode glänzender Kunstthätigkeit des Mittelalters, in welcher diese sich von der vorwiegend geistlichen Leitung emanzipirt hatte und nun in froher Begeisterung die großen Dome ebenso sehr als nationale und bürgerliche wie als religiöse Denkmäler emporsteigen ließ. Die städtischen Behörden hatten bereits 1490 in Straßburg die Verwaltung der Baukasse an sich genommen, aber der Eifer des Bischofs ließ darum nicht nach; durch einen Synodalbeschluß im Jahre 1294 wurde dem Bau auf vier Jahre ein Viertel aller Einkünfte des Bisthums, sowie sämmtlicher Pfründen und Stifter überwiesen. Ablaßbriefe, die zu Spenden aufforderten, wurden erlassen, einer derselben spricht von dem Werke der Straßburger Kirche, das sich wie die Blumen des Maies erhebe, und dessen Förderung zur größten Vollkommenheit dem Bischofe ein Bedürfniß des Herzens sei.

In der Erfindung der Façade zeigt Erwin mit der glänzendsten Beherrschung der in Frankreich ausgebildeten gothischen Formen einen hohen persönlichen Schönheitssinn, ein Gefühl für harmonische Verhältnisse. Er adoptirte das französische Façadensystem, welches in Deutschland nur dies eine Mal in seiner ganzen Schönheit aufgenommen wurde, während man es gewöhnlich einer einseitigen verticalen Tendenz opferte. Unten drei große Portale, welche fast den ganzen Raum zwischen den vier mächtigen Strebepfeilern füllen; durchlaufende horizontale Theilungen und über dem durchbrochenen Spitzgiebel des Mittelportals eine Rose, welche auf die Phantasie des Beschauers den wohlthuenden Eindruck macht, als bändige und sammle sie die kühn emporstrebende Kraft des architektonischen Gewächses. Erwin's neuer Gedanke aber besteht darin, daß er vor diese geschlossene Façade eine zweite durchbrochene setzte, bestehend aus leichtem Stabwerk, das schon zu den Seiten der Portale beginnt, schlank emporsteigt, unter den horizontalen Theilungen sich zu Arkadenreihen zusammenschließt, aber sofort wieder die ursprüngliche Richtung verfolgt und, weiter aufwachsend, vor Wandflächen und Fenstern ein elegantes Gitterwerk bildet. Selbst die Rose mit ihrer strahlenförmigen Gliederung ist hinter einen durchbrochenen quadraten Rahmen gelegt, der einen Kreis mit freischwebenden Bögen enthält. So ist die horizontale Gliederung gemildert, obgleich sie den Grundton angiebt, und das lebendige, jubelnde Streben nach oben geht kühn über sie fort. Wer wollte leugnen, daß hier der architektonische Ernst bereits von verschwenderischem decorativem Reichthum überwachsen ist? Aber die vollendete Schönheit der Verhältnisse und der Formen bringt jedes kritische Bedenken zum Schweigen. Adler hat mit Scharfblick auf diejenigen französischen Monumente hingewiesen, welche dem Meister Vorbilder für seine Neuerung sein konnten. Es sind die von Jean de Chelles (seit 1257) gebaute südliche Querhausfront der Kathedrale Notre-Dame zu Paris, an welcher auch bereits das Streben nach durchbrochener Decoration und die quadrate Umrahmung der Rose auftreten; dann die 1262 von dem Baumeister Johannes Anglicus begonnene Kirche Saint-Urbain zu Troyes, die ein frei vor die Oberlichter gestelltes, durchbrochenes Rahmenwerk aufweist. Aber erst Erwin führt diese Versuche in vollendeter Konsequenz fort und übertrifft seinen Vorgänger durch den Adel, mit welchem er sie zur Anwendung bringt, wie durch die ungleich größeren Effekte, die er zu erreichen weiß.

Ueber der horizontalen Statuengalerie, welche auf die Rose folgt, sollte nach Erwin's ursprünglichem Entwurf unmittelbar ein Giebel zwischen gesondert emporstrebenden Thürmen kommen. Wir werden gleich sehen, welche Ereignisse seinem Werke Einhalt thaten.

Die nach seinem Tode noch in seinem Geiste aufgerichteten ersten freistehenden Geschosse beider Thürme mit ihrer Gruppe von drei schlanken Fenstern wurden Ende des 14. Jahrhunderts durch einen plumpen Zwischenbau verbunden und hierüber ward nur der Nordthurm in ausgearteten Formen und in übertriebener Höhe weitergeführt. So reich der Schatz von Originalbaurissen ist, welche im Frauenhause neben dem Münster bewahrt



Adler's Restaurationsversuch der Erwin'schen Façade.

werden, so gehen sie doch meistens nicht auf Erwin's Zeit zurück, und keinem kann man entnehmen, wie er den Thurmbau zu vollenden dachte. Einen glücklichen Restaurationsversuch, der streng aus dem Geist des Denkmals heraus entwickelt ist, hat Adler seinem öfter citirten Aufsatze beigegeben. Ueber dem vorhandenen, einst freistehenden Geschosse nimmt er nur noch ein verhältnißmäßig niedriges Stockwerk an, das er aber nicht achteckig, sondern, im Rückblick auf die Fenster-Anordnung des vorigen, als ein Quadrat mit abgestumpften Ecken gestaltet, und über welchem er dann den hohen durchbrochenen Helm, wie er sich offenbar aus der unteren Decoration der Front ergiebt, aus den Eck-

fialen und den Spitzgiebeln der Fenster hervorwachsen läßt. Auch das vorgekragte Thürmchen auf dem Mittelgiebel, wie es an manchen deutschen Bauwerken, am Dom zu Regensburg, an S. Lorenz zu Nürnberg vorkommt, kann man gelten lassen. Erwin's Frontentwurf war freilich auch darauf angelegt, die Verhältnisse des Innern noch zu überbieten, das in seiner jetzigen Höhe nur bis über die Mitte der Rose reicht, hätte aber immer noch die Harmonie mit dem Vorhandenen gewahrt und seine Bedeutung nicht in übertriebenen Höhen-Dimensionen gesucht.

(Schluß folgt.)





Fortuny.

Mit Illustrationen.

Der Name des jungen spanischen Meisters, dessen Porträt an der Spitze dieser Zeilen steht, war noch vor wenigen Jahren nur in intimen römischen Künstlerkreisen bekannt. 1870 wurden die ersten Werke Fortuny's — Oelgemälde, Aquarelle und Radirungen — in Paris ausgestellt, und seitdem hat der Künstler, obwohl ihm nichts ferner liegt als ein vordringliches Haschen nach dem Lorbeer, durch die still und sicher wirkende Macht seines Genius einen Weltruf sich errungen. Gemälde von seiner Hand pflegen aus der Werkstatt sofort in das verborgene Heiligthum irgend eines englischen oder französischen Kunstfreundes überzugehen oder besten Falls einige Tage in Goupil's Salon den Eingeweihten zugänglich zu sein. Hin und wieder wird wohl ein Aquarell oder eine Federzeichnung von Fortuny auch in ein deutsches Ausstellungslokal verweht. Aber das gehört schon zu den Seltenheiten, und wir dürfen es als ein besonderes Glück bezeichnen, daß uns durch die Güte des Besitzers einer dieser kostbaren Zeichnungen (des Herrn H. F. Heidl in Wien) die Möglichkeit geboten worden ist, in dem beiliegenden Holzschnitte die wohlgelungene Reproduction eines Werkes von Fortuny's Hand den Lesern vorzuführen. Am leichtesten können sich die Kunstfreunde das Bild der Persönlichkeit des Meisters durch eine Musterung seiner geistvollen Radirungen vervollständigen, von denen uns etwa ein Dutzend — meistens Einzelstudien von Menschen und Thieren aus Marokko — bekannt geworden ist.

Das Ausführlichste über Fortuny's Lebensgang findet sich — soweit uns die Literatur über ihn zugänglich wurde — in einem Aufsatze von Theophile Gautier im Pariser „Journal officiel" vom 19. Mai 1870. Wir können die Angaben desselben nur in wenigen

Punkten durch einige Mittheilungen neueren Datums ergänzen, welche wir der Freundlichkeit eines in Rom lebenden Malers verdanken. Fortuny ist am 11. Juni 1839 zu Reus in Catalonien geboren und begann seine künstlerischen Studien auf der Akademie von Barcelona unter Claudio Lorenzalez, einem Schüler Overbeck's. Es scheint nicht, daß der Unterricht, den er bei diesem wenig bedeutenden Vertreter der nazarenischen Richtung empfangen, besonders fruchtbringend für ihn gewesen ist. Wenigstens trat Fortuny damals unter seinen akademischen Mitschülern in keiner Weise besonders hervor. Erst nachdem er das Atelier des Lehrers verlassen und in der Einsamkeit dem eifrigen Studium der Natur obgelegen hatte, entwickelte sich sein eigenthümliches Talent. Einige Lithographien von Gavarni, die ihm der Zufall in die Hände spielte, erleuchteten den Weg, den er suchte: Leben, Wahrheit, Naturtreue, wie sie aus diesen originellen, reizvollen Blättern ihm entgegentraten, das waren die Ziele, nach denen er nun mit aller Kraft der Jugend zu streben begann. Und bald wurde sein Eifer belohnt. Er errang bei einer Schulkonkurrenz den Preis und damit ein Reisestipendium nach Rom.

1856, eben siebzehnjährig, kam er in der ewigen Stadt an, um hier zunächst im Auftrage der Königin Christine ein Bild zu malen, dessen Gegenstand uns nicht bekannt ist. Sein Studium in Rom waren weniger die alten Meister — von diesen hat eigentlich nur Tiepolo tieferen Einfluß auf ihn gehabt — als vielmehr jene herrlichen Typen südlicher Volksnatur, wie sie die Straßen der Stadt und ihre Umgebung bevölkern. Mehr auf die Entwicklung seiner eingeborenen Kunstanschauungen als auf die Hingabe an fremde Individualitäten war sein Sinn gerichtet. So war es denn auch für ihn ein günstiges Geschick, daß die spanische Expedition nach Marrokko 1859—60 ihm die Gelegenheit bot, ein neues Stück eigenartiger Natur und ein farbenreiches, wild bewegtes Volksleben aus nächster Nähe studiren zu können. Er war dem Hauptquartier des Generals Prim zugetheilt und hatte von der königlichen Familie, welche ihm eine Reiseunterstützung gab, den Auftrag, die Kämpfe des spanischen Heeres gleichsam als einen neuen Kreuzzug der Bourbonen gegen die Moslim durch seine Kunst zu verewigen. Diesen Absichten hat Fortuny jedoch erst mit seinem neuesten Bilde, welches eine der damaligen Schlachten in Marokko darstellt, entsprochen. Seiner Natur sagte eine genreartige Darstellung des Lebens mehr zu, und mit einer Fülle von Motiven und Naturstudien dieser Art füllten sich seine Mappen. Von größeren Bildern aus jener Epoche wird nur eins genannt, welches einen arabischen Stall darstellt.

Bevor Fortuny von Marokko nach Rom, seinem ständigen Wohnsitze, zurückkehrte, besuchte er Paris und Madrid. Schon damals wurde man in den kunstverwandten Kreisen der französischen Hauptstadt auf das merkwürdige Talent aufmerksam. Mit Meissonier und Gérome trat der Künstler in nähere Berührung. In Madrid studirte er vorzugsweise die Werke Goya's; und Meissonier und Goya sind die beiden — allerdings nichts weniger als wesensverwandten — Meister, die er als seine eigentlichen Vorbilder zu bezeichnen pflegt. Man kann Fortuny eine Verbindung von Goya und Meissonier nennen.

Als der Künstler gegen Ende des Jahres 1866 wieder in Rom anlangte, brachte er eine Anzahl von Bestellungen mit, welche das Haus Goupil auf Grund seiner marokkanischen und spanischen Studien bei ihm gemacht hatte. 1869 lieferte er die Bilder ab. Mit ihrer Ausstellung in Paris war Fortuny's Weltruf begründet.

Das berühmteste dieser Gemälde ist „Die Hochzeit in der Vicaria zu Madrid.“ Die Originalität des Künstlers, seine vollendete Meisterschaft in der Darstellung kommen darin zum glänzendsten Ausdruck. „Die Hochzeit“, — so beschreibt Th. Gautier das Bild, —

„findet in der Sakristei einer Madrider Kirche statt. Ein großer Raum, die Wände tapeziert mit alten abgeblaßten Ledertapeten von Cordova in Gold und matten Farben reich gemustert. Ein prächtiges Rococo-Gitter scheidet die Sacristei von der Kirche. Von der Decke hängen Lampen herab; Bilder von Märtyrern, venetianische Spiegel in ovalen geschnitzten Rahmen, wunderlich verschnörkelte Holzbänke, durch den langen Gebrauch blank gescheuert wie Metall, an der Wand eine Bibliothek von Missalien, Evangelien u. s. w. in ehrwürdigen Folianten mit Messingzwecken und Schließen, große und kleine Tische, ein Kohlenbecken von vorzüglicher Arbeit: Das ist der Schauplatz, wo der Ehekontrakt unterzeichnet wird. Nach den Kostümen zu schließen, spielt die Scene am Ende des vorigen oder zu Anfang unseres Jahrhunderts. Die Mode ist ungefähr dieselbe, in welche Goya seine Gestalten kleidet. — Ein alter Elegant heirathet ein schönes armes Mädchen. Mit affektirter Grazie, die Füße wie in einer Tanzpose nähert er sich dem Tische, um seine Unterschrift an die Stelle zu setzen, die ihm der escribano devotest bezeichnet. Der Bräutigam ist in zartes Lila gekleidet; der Rock zeigt den elegantesten französischen Schnitt Unter dem Arm trägt er den mondsichelförmigen Claque-Hut. Während er sich umwendet, sieht man die nur leicht verhüllte Glatze. Die Braut scheint das wenig zu geniren. Sie denkt nur an ihre Brauttoilette, und diese ist allerdings die reizendste von der Welt: ein weißes Seidenkleid, mit geblümten Spitzen besetzt, und hinterm Ohr, in dem reichen schwarzen Haar, ein Sträußchen von Orangenblüthen. Während eine Freundin zu ihr spricht, mustert sie mit zerstreuter Aufmerksamkeit die gemalten Scenen auf ihrem Fächer, dem reichsten, den sie je besessen. Man kann sich kein pikanteres Köpfchen denken als das dieser jungen Spanierin mit ihren langen Wimpern, die uns vorkommen wie schwarze Falter auf Rosenblüthen. Auch ihre Freundin ist allerliebst in ihrem gebauschten Seidenkleide von hellstem Rosa. Auf der andern Seite steht die Mutter, eine von jenen Alten, die man in Spanien familiär „la tia Pelona“, — „la tia Tomaza“ zu nennen pflegt, eine wahre Hexe, die man mit irgend welchen Fetzen aus dem Rastro, dem Trödelmarkt von Madrid, behängt hat. Sie versucht aus ihren trockenen Augen einige Krokodilsthränen herauszupressen, die nicht kommen wollen. Etwas weiter nach vorn hat sich ein Senor hingepflanzt, in kohlgrünem Rock mit langen Schößen, den Leib mit einem breiten Gurt umwunden, von dem ein Cavalleriesäbel herabhängt. Es ist ein Freund des Bräutigams oder vielleicht der Pathe der Braut. Von den herumstehenden Damen, die mit ihren Fächern spielen, drängt sich eine hübsche Blondine vor, um die Braut besser zu sehen, eine andere reicht einem Büßer, der „für die armen Seelen im Fegefeuer“ sammelt, ein Geldstück. Dieser vermummte Büßer mit dem entblößten Nacken und den dünnen, in schwarzen Strümpfen steckenden Füßen sieht in der bunten Gesellschaft wie ein Gespenst aus. Auf der Schüssel, in welcher er die Almosen sammelt, trägt er das in Holz geschnitzte Bild einer kleinen Seele herum, die aus einer rothen Flamme emporsteigt. Auf derselben Seite in der Ecke sitzt ein alter Herr, der mit seinen großen Brillengläsern, auf die ein helles Licht fällt, wie eine Eule aussieht. Zahlreiche andere Gestalten seien hier übergangen. Aber vergessen wir den Geistlichen nicht, der in der Nähe des Tisches steht, auf dem die Unterzeichnung des Kontrakts erfolgt: ein Meisterstück von Wahrheit und feiner Charakteristik. Zwei andere Geistliche, ebenfalls von staunenswerther Lebendigkeit, machen sich mit dem Ordnen von Papieren zu schaffen. Unbeschreiblich ist die Leichtigkeit des Vortrags und der originelle Geist, welcher aus allen Gestalten spricht. Das Bild verbindet die frische Unmittelbarkeit einer Skizze mit der höchsten Meisterschaft

vollendetster Ausführung. Neben breit und frei hingeschriebenen Massen fesseln uns Züge von zartester Detaillirung, ohne daß dadurch die Lebendigkeit und Natürlichkeit des Ganzen beeinträchtigt würde. Dabei ist die Farbe ebenso frisch wie harmonisch; der Künstler schreckte auch vor den kühnsten Tönen, vor Farben von japanesischer Gluth und Kraft nicht zurück und wußte sie doch durch ein zartes Perlgrau, durch ein verschmelzendes neutrales Braun am rechten Platz wieder zu mildern und aufzulösen. Von den Einzelheiten der Zeichnung sind namentlich die Hände bewundernswerth."

Wieder von einer neuen Seite zeigt sich Fortuny's Talent in dem „Schlangenbändiger", einem Bilde von halblebensgroßen Figuren, in dem uns der Künstler eine Scene aus dem marokkanischen Volksleben mit staunenswerther Wahrheit der Charakteristik und der Lokalfarbe vor Augen führt, belebt von einer Fülle von Details, wie sie nur das eingehendste Studium der Natur zu erreichen vermag.

Unter den Aquarellen Fortuny's sei der „Marokkanische Teppichhändler" hervorgehoben, wie schon aus der Angabe des Gegenstandes hervorgeht, eine der schwierigsten Aufgaben für die Malerei in Wasserfarben, denen der Künstler hier eine Tiefe und einen Reichthum der Nüancirung abzugewinnen wußte, wie man sie nur in der Oeltechnik für erreichbar halten sollte. Eine Menge von Käufern drängen sich um die Bude des Kaufmanns, in welcher die Webereien von Smyrna, Kabylien und Tetuan aufgehäuft liegen. Zur Seite steht ein verlumpter Gaukler mit einer Gazelle, die ihr hübsches Köpfchen neugierig vorstreckt, als interessire sie sich lebhaft für die schönen Teppiche. Andere malerische Gruppen von Menschen und Hunden füllen die Straße. Auch das „Schwalbencafé" mag unter den Aquarellen noch genannt werden.

Von den köstlichen Federzeichnungen Fortuny's bietet unser Holzschnitt eine Probe; er giebt, etwas verkleinert, sonst aber mit großer Treue, eine der frisch aus dem Leben gegriffenen Figuren wieder, wie sie der Meister als Studien für seine Bilder, hin und wieder auch wohl für die Mappe eines Kunstfreundes mit sorgsamer Detaillirung auszuführen pflegt. Zu dieser letzteren Art gehört unser Blatt. Man weiß nicht, was man mehr daran bewundern soll: die Schärfe der Zeichnung, die Sicherheit der Kenntniß und Beobachtung, die sich in jedem Zuge offenbart, oder das unmittelbare, pulsirende Leben, das aus der Haltung und dem Ausdrucke des Mannes spricht.

Am nächsten verwandt den Federzeichnungen sind Fortuny's Radirungen, nur daß in dieser Technik sein malerischer Sinn sich noch freier entfalten kann. Er hat Rembrandt's Radirungen offenbar stets als Muster vor Augen. Aber er unterscheidet sich von dem alten Meister durch einen düsteren, wildphantastischen Zug; das poetische Helldunkel Rembrandt's ist bei ihm zu schwarzer Nacht gesteigert, aus der nur hie und da eine mysteriöse Gestalt wie ein Traumgebilde auftaucht. Die uns bekannten Blätter stellen meistens Motive aus dem marokkanischen Volksleben dar.

Als Kuriosität mag erwähnt werden, daß der Künstler sich auch in großen allegorischen und historischen Bildern versucht hat. So malte er eine allegorische Komposition von kolossalen Dimensionen für die Kirche des h. Augustinus zu Barcelona und einen Plafond für den Palast der Königin Christine.

Fortuny ist mit der Tochter Madrazo's, des Direktors der Madrider Akademie, verheirathet. Er war in den letzten Jahren wiederholt in seinem Vaterlande. Aber sein dauernder Wohnsitz blieb Rom, wo er ein mit fürstlicher Pracht ausgestattetes Atelier besitzt.

*



Zeitschrift für bild. Kunst. IX. Jahrg.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



Goethe und der Sächsische Kunstverein.

Von Hermann Uhde.

Mit Benutzung der Akten des Vereins.

Fortsetzung.

In Betreff der „Nachbildungen vorzüglicher Gemälde“ aus Quandts Besitz könnte man sich, da Quandts Galerie nach dessen Tode verstreut worden ist, nur Muthmaßungen hingeben; ein Gebiet, auf welches man sich besser nicht wagt. Die „Weimarische Pinakothek“, wie Goethe scherzend sagt, wird ein Gegenstück zu der Sendung der „Bilderchronik des Sächsischen Kunstvereins“ gewesen sein. Das „Blatt in Bezug auf den Antheil der Weimaraner am Sächsischen Kunstverein“ liegt den Akten nicht mehr bei, wenn es nicht (was die höchste Wahrscheinlichkeit für sich hat) dasjenige ist, von welchem der folgende Brief unter Nr. 4 spricht. Dieser trägt wenigstens — auffallender Weise — das gleiche Datum mit dem zuletzt mitgetheilten Schreiben, und lautet:

„Ew. Hochwohlgeboren

habe schuldigst zu vermelden:

1., Daß in diesen Tagen ein Gemälde der Demoiselle Seidler nach Dresden abgeht; sie wünscht nur die Ehre und Freude, es dort ausgestellt zu sehen. Unsere Frau Großherzogin hat es freygebig honorirt, und auch dieses sind wir unserem Anschließen an jenen edlen Verein schuldig.

2., Zugleich wird abgesendet: die früher schon angekündigte Landschaft von Kaiser. Das dafür allenfalls gegönnte Honorar bitte mir zu übermachen, indem ich mit diesem guten Künstler in einigen Vorschuß-Verhältnissen stehe.

3., Zwei Bilder von unserm Preller in Rom erwarte täglich, und hoffe auch diese noch zur rechten Zeit nach Dresden befördern zu können.

4., Ein Blatt, die gegenwärtige Stellung der Weimarisch-Eisenachischen Kunstfreunde, welche an dem Dresdener Verein Antheil nehmen, liegt hierbey; man bittet, die Nummern fortzusetzen; wobei zu bemerken, daß Prinzeß Wilhelm von Preußen, geborene Prinzeß von Sachsen-Weimar-Eisenach in fünf vakante Nummern eingetreten ist, und wären folglich auch dieselben wie sie notirt sind, auf Ihren Namen zu schreiben. Hochachtungsvoll

Ew. Hochwohlgeb.

Weimar, d. 7. Juli 1830. gehorsamster Diener

J. W. v. Goethe.“

Das „beyliegende Blatt“ (Nr. 4 des Briefes) ist überschrieben: „Gegenwärtige Stellung der Weimarisch-Eisenachischen Kunstfreunde, welche am Dresdener Verein Antheil nehmen, und wornach man die bisherigen Quittungen einzurichten bittet.“ Datirt ist es vom 6. Juli; der zweite Brief wird daher lediglich als ein Nachtrag des ersten zu betrachten sein.

Ganz für sich selbständig dagegen tritt der folgende Brief auf, dessen Datum beweist, wie der 81jährige Goethe sich nicht scheute, auch an seinem Geburtstage ernster Arbeit obzuliegen. Was den Eingang des Schreibens betrifft, so zielt derselbe darauf ab, daß Herr von Quandt in den ersten Wochen des August fest entschlossen gewesen war, sein Amt als Vorstand des Kunstvereins niederzulegen, und zwar weil er „einsehen gelernt, daß er ganz und gar keinen Einfluß auf das Urtheil und den Kunstsinn des Vereins habe, denn sonst sei es unmöglich gewesen, daß Bilder wie die von Retzsch, Tischbein und Farnley gekauft worden seien“ — Ankäufe, welche gegen das entschiedene Votum des Herrn von Quandt vorgenommen waren. Nur eine durchgreifende Reform der Bestimmungen über die Erwerbung von Gemälden konnte Quandt, der in dieser Sache das offenbare Recht auf seiner Seite gehabt und einen harten Strauß gegen Cliquenwesen und Nepotismus gekämpft zu haben scheint, zur Fortführung seines Amtes bis zur nächsten Generalversammlung bewegen.

Daß er diese Angelegenheit mit allen Einzelheiten nach Weimar meldete, ist natürlich; Goethe antwortete begütigend:

„Mit Ew. Hochwohlgeboren habe ich freylich zu bedauern, daß die zu so edlen Zwecken verwilligten Gelder von dem rechten Ziele auch wohl mitunter abgelenkt werden sollen. Ihre reinen Gesinnungen, theurer Mann, auf einen festen Charakter gegründet, werden gewiß auch zu Beruhigung aller Theilnehmer in diesem Falle wie in andern das wahrhaft Nützliche und Gehörige geltend zu machen wissen.

Noch zwey Actionärs bitte für dieses Jahr 1830 mit aufzunehmen:

Frau Hofr. Voigt geb. von Loewenich in Jena, und

Herr Hofmedicus Huschke,

für welche ich mir Loose und in der Folge Quittungen erbitte; unsre Zahlungen erfolgen im Spätjahr wie die vorigen Male.

Das Gemälde unsres Kaiser würde, dächt' ich, billigermaßen mit Hundert Thalern Sächs. zu honoriren seyn; die verwilligte Summe bitte mir zu übermachen, da ich mit dem jungen Künstler, wie mit andern, in Vorschuß und Berechnung stehe. Das Geld könnte durch die fahrende Post unfrankirt an mich gelangen.

Sowohl in eignen, als gemeinschaftlichen Geschäften die beste Förderniß und den so sehr verdienten Erfolg anwünschend, wie auch die Zunahme körperlichen Wohlbefindens, und mich in vorzüglichster Hochachtung unterzeichnend

Ew. Hochwohlgeb.

Weimar, den 28. August 1830. gehorsamster Diener

J. W. v. Goethe."

Der Ankauf des in den letzten Briefen mehrfach erwähnten Kaiserschen Bildes („Italienische Landschaft") wurde vom Komité in der am 5. September abgehaltenen Sitzung in der Art genehmigt, wie Goethe angegeben hatte, und die Kaufsumme von hundert Thalern Herrn von Quandt eingehändigt, der die Uebermittlung derselben nach Weimar übernahm. Das „Vorschuß-Verhältniß" in welches, wie so sehr viele aufstrebende Künstler, so auch Kaiser zu dem allezeit hilfsbereiten Dichter getreten war, regelte sich mithin zu des Letzteren Gunsten. Ob der Maler nicht trotz jener Abzahlung Goethes Schuldner blieb — wer kann es wissen? Bei Goethe erfuhr die Linke ja nie, was die Rechte that!

Das Jahr 1830*) lief indessen hin; am 20. Decbr. kam die zweite Generalversammlung des Vereins, verbunden mit der Verloosung. Bei den Verhandlungen ging es lebhaft her, denn Herr von Quandt hielt den Entschluß, sein Vorsteheramt niederzulegen, aufrecht, „trotzdem ihm aus Weimar, Leipzig und Dresden die schmeichelhaftesten Zuschriften zugekommen seien, um ihn zum Zurückziehen seiner Absicht zu veranlassen." Die Anwesenden wählten jedoch bei der Neuwahl Herrn von Quandt fast einstimmig zum Vorstand wieder, so daß derselbe nicht umhin konnte, das ihm in so ehrenvoller Weise abermals übertragene Amt ferner zu verwalten.

Bei der Verloosung gewann der Großherzog Carl Friedrich von Weimar ein Glasgemälde von Scheinert: „Die heilige Barbara"; der Großherzogl. Sächs. Staatsminister von Fritzsch

*) Ein Brief, welchen Goethe in der zweiten Hälfte desselben an Herrn von Quandt gerichtet, ist leider unzugänglich geworden. August Diezmann erzählt im „Weimar-Album" darüber Folgendes: „Ein Beispiel, wie Goethe's bekannter Haß gegen alles Gewaltsame ihm eigen blieb bis an seinen Tod, kann ich aus einem Briefe des verstorbenen Kunstkenners von Quandt in Dresden mittheilen, der mir vor Kurzem noch in Bezug auf seinen Verkehr mit Goethe unter Anderm Folgendes schrieb: „Die Ausbrüche, welche 1830 die meisten Länder Europas erschütterten, hatten bekanntlich auch auf das Königreich Sachsen gewirkt und die Nachrichten von den Bewegungen in Dresden und Leipzig Schrecken in Weimar verbreitet. Goethe gedachte meiner selbst in den ersten Tagen lebhafter Beunruhigung, schrieb mir theilnehmend und fragte an, ob ich nicht in meinem schönen Besitzthum beschädigt worden. Sein Vertrauen zu mir erkannte ich auch aus seinen Aeußerungen, daß die Zustände zwar veraltet, ihr Untergang aber doch zu bedauern sei, da sie wohl noch fähig zu bestehen gewesen. Dieser Brief war mir eine werthvolle Urkunde von der wohlwollenden Theilnahme an dem Schicksale sowohl des Vaterlandes, als des Einzelnen, von seiner vorurtheilsfreien Denkungsweise, von der Kraft, mit der er an Dem festhielt, was er mit Neigung ergriffen, wie von der Abneigung gegen alles Gewaltsame und von seiner Liebe zu einer stätigen und ruhigen Entfaltung der Verhältnisse . . . . . . Ich hielt den Brief so heilig, daß ich ihn nur zwei Personen zeigte, und die in jener Zeit herrschende Denkweise schien mir so wenig geeignet, den Gehalt einer solchen Schrift würdigen zu können, daß ich dies kostbare Blatt, um es einer vielleicht bessern Zukunft aufzubewahren, in einem gläsernen Cylinder am 12. Septbr. 1831 in den Grundstein legte, auf welchem ich bei Dittersbach (siehe weiter unten) ein Bergschloß mit Thürmen und Zinnen baute. Ob ich recht gethan habe, diese Reliquie der Gegenwart zu entziehen?'"

eine „landschaftliche Zeichnung" von Gille; Professor Müller in Eisenach eine „Landschaft" in Oel von Häbler; Umstände, welche sich in Goethe's nächsten Briefen wiederspiegeln, zu denen nur noch zu bemerken sein dürfte, daß anscheinend — vielleicht wegen der Unvollkommenheit der damaligen Transportmittel — die Gewinnste vereinzelt in Weimar eintrafen.

Der Dichter schreibt:

„Mit der Ew. Hochwohlgeboren schuldigen Erwiederung habe bisher gezaudert und auch gegenwärtig möcht' ich noch anstehen, Dieselben durch die unangenehme Nachricht zu betrüben, daß die farbige Glasscheibe gänzlich decomponirt hier angekommen; das verbindende Bley war aufgelöst und die ganzen Glastheile nicht verschont.

Die Personen, welche es bey Hof eröffneten, beklagten eine allzuleichtsinnige Packung. Ich melde dies, wegen künftigen gleichen Sendungen an die Interessenten.

Ein geschickter Glaser ist bemüht eine mögliche Herstellung zu besorgen; wie das aber auch gelingen mag, so ist die erste Freude an einem so bedeutenden Gewinne verkümmert.

Verzeihung dieser Klage; man schreibt nicht gern etwas Unangenehmes in die Ferne, doch glaubt ich dies der Anstalt schuldig zu seyn.

Daß Ew. Hochwohlgeboren dem Vorsteher-Amte sich nicht entzogen, ist von den Unsrigen mit allgemeinsten Beyfall aufgenommen worden, und mir steht das Angenehme bevor, unsre Wohlwollenden durch die erwarteten Kupfer nächstens zu erfreuen. Möge alles Gute und Schöne was Ew. Hochwohlgeb. so reichlich fördern auch Ihnen zu freudigem Genuß im Laufe des angetretenen Jahres gedeihen.

Hochachtungsvoll
Ew. Hochwohlgeb.

Weimar, den 31. Januar 1831.

gehorsamster Dr.
J. W. v. Goethe."

„Ew. Hochwohlgeboren
erwiedere freundlichst das gefällige Schreiben vom 4. Febr. mit Bitte um Verzeihung wegen zu langen Aufschubs.

Zuvörderst also vermelde: daß in dem Verzeichniß der Weimarisch-Eisenachischen Kunstfreunde einige Veränderung vorgegangen ist.

Nr. 257. Herr Staatsminister von Gersdorf — gegenwärtig Herr Rocheid aus Schottland.
„ 475. Frau von Werthern auf Schloß Beichlingen, gegenwärtig Herr von Ahlefeld auf Ludwigsburg im Herzogthum Schleswig.

Sodann bemerke, daß der nach der ersten Sendung von 300 Thlrn. gebliebene Rest von 45 Thlrn. am 29. Januar d. J. an Herrn Hofrath Winkler abgegangen, worüber ich aber keine Quittung bey meinen Akten finde.

Die erste Glasscheibe ist wieder hergestellt, indem, genau besehen, eigentlich nur das zusammenfügende Bley auseinander gegangen war. Die zweyte ist glücklich angelangt und wohl aufgenommen worden. Ich habe beide nicht gesehen, da ich nicht ausgehe und Bedenken trug, wegen der Zerbrechlichkeit, sie mir holen zu lassen.

Die Gewinnste nicht weniger sind wohlbehalten zu mir gekommen. Die Landschaft in Oel und das Kupfer dankenswerth; was die gezeichnete Landschaft aber betrifft, die so vieles Verdienst hat, daß man erfreut wäre, die Viertelsgröße davon zu besitzen, konnte nicht zu des Gewinners Zufriedenheit dienen. Er hatte keinen Platz an irgend einer Wand, um sie aufzustellen, und schenkte sie daher einer öffentlichen Anstalt, die nun auch verlegen ist, sie irgendwo anzubringen.

Machen Sie doch ja Ihre Künstler aufmerksam, solche Riesenbilder nicht zu unternehmen, und an Privatpersonen zu denken, denen ein solcher Gewinn zufallen kann; der gegenwärtige Fall ist wirklich bedauernswerth. Eine vorzüglich sorgfältige Landschaft mit Schwarz und weißer Kreide auf grau Papier, die man weder durch Glastafeln schützen, weder vor Staub und Fliegen, noch ungeschickten Kehrbesen sichern kann, die sogar schon jetzt an ein paar Stellen gelitten hat! Wie gesagt, denke man an den Empfänger und gehe nicht in's Weite. Die Bergpartie rechts, wo die Mühle, mit ihrem kleinen Gartengelaß und sonstigen Feld- und Gartenumgebungen, ganz allerliebst gedacht und ausgeführt ist, möchte man in einem schicklichen Format in seinem Zimmer gerne neben sich sehen.

Verzeihen Sie diese Aeußerungen, sie sind aber für den Zweck, den wir uns vorsetzen, höchst bedeutend. Gewinne sind selten, und wenn sie Unlust erregen, ein doppelter Verlust.

Bey dem Verzeichniß der Skizzen von Otto Wagner, bemerke ich: nehmen Sie doch ein Dutzend der präsentabelsten dem Künstler für ein Billiges ab, Sie vermehren dadurch, um ein leidliches Geld, die Anzahl der Gewinne und oft ist eine halbweg sorgfältige Zeichnung nach der Natur, geistreich ausgeführt, dem Liebhaber angenehmer als Oelbilder, die nicht immer anmuthen. Könnte man das Skizziren nach der Natur überhaupt dem Landschaftsmaler abgewöhnen, damit er gleich lernte, einen würdigen Gegenstand unmittelbar geschmackvoll in einen Rahmen zu beschränken, so wäre viel gewonnen. Das verstand Hackert; ich besitze selbst noch Umrisse nach der Natur, und das in groß Fol. Die Ferne mit Bleystift, die Mitte mit zarter, der Vordergrund mit stärkerer Feder, alles meisterhaft, so, daß die Haltung schon drinne liegt. Dergleichen

war mit drey Tinten leicht herausgehoben, und dem Bilde Licht, Schatten und Haltung verliehen. Das war ein Kunstwerk, verkäuflich, dem Kenner höchst schätzbar, den Liebhabern angenehm. Wie haushältisch und klug Hackert hierin verfahren, verdiente aufgezeichnet zu werden, ob vielleicht irgend ein Nachfolger dadurch erbaut würde.

Ich fahre in demselbigen Kapitel fort. Unsere Künstler skizziren jetzt nach der Natur mitunter sehr estimable Einzelnheiten, Gegenstände sowohl als Effecte, in Hoffnung sie dereinst, bey größern Compositionen, benutzen zu können, wovon ich aber in meinem Kreise wenig Frucht sehe. Wer Einzelnheiten mit glücklichem Naturell auffaßt, ist deßwegen noch nicht fähig, ein Ganzes zusammenzudenken und vollständig auszuführen.

Soeben habe ich eine Landschaft vor mir, wovon der Mittelgrund ganz allerliebst ist, die Ferne fernt recht gut, ist aber charakterlos; dem Vordergrund fehlt durchaus der ländliche überschwengliche Reichthum; der Himmel ist wolkenleer!

Und hat denn wohl jemals ein deutscher Landschaftsmaler daran gedacht, die von Howart so klar bezeichneten Wolkenformen zu studiren und durch ein geniales Sondern und Zusammenschmelzen dem jedesmaligen Charakter der Landschaft gemäß Beyfall und Bewunderung zu erwerben?

Verzeihen Ew. Hochwohlgeboren, wenn ich in ruhiger Stunde gegen meinen Willen weitläufig werde. Ich weiß, schon seit dreißig Jahren, daß die Künstler auf nichts Allgemeines hören und sich einbilden, das individuelle Talent könne durchdringen; das geht aber nicht, und am Ende wollen sie noch gelobt und bezahlt seyn.

Da denn aber das Leben lassen in den Künsten an der Tagesordnung ist, und man wohl thut zu verloosen was niemand kaufen würde; so wollen wir auf unserm Wege treulich fortfahren, und ich freue mich, daß Sie Ihre einsichtige Thätigkeit dem Vereine wieder schenken wollen.

Die übersendeten Probedrücke, wo Sie, statt Umrisse, ausführliche Blätter liefern, habe alsobald an viele unserer Theilnehmenden zur Aufmunterung vorzeigen lassen, und die Anstalt kann sich von hier aus den besten Willen versprechen, da man überzeugt ist, es werde unter gleicher Leitung alles den gleichen Gang gehen. Ueber kleine Abweichungen rechts und links muß man nicht verdrießlich werden.

Da ich gern jedem Neuantretenden die bisherigen Kupferstichhefte, als eine freundliche Eintrittsgabe einzuhändigen pflegte, so wollte ich Dieselben ersuchen, mir, insofern es möglich ist, von dem ersten Hefte noch zwey Exemplare zukommen zu lassen. Von dem zweyten hab' ich viere und so wär' ich denn für die nächste Zeit versehen.

Vorgesagtes bitte zu betrachten, als wenn es mir geglückt hätte in Ew. Hochwohlgeboren Nähe einige Stunden zuzubringen; diese Angelegenheiten sind so weit aussehend und es ist nöthig, auf mancherley Weise sich davon zu unterhalten; denn oft stehen Kunstfreunde näher an einander als sie denken, wenn sie sich mißverstehen und bestreiten.

Hiemit auf das allerandringlichste mich empfehlend.

Hochachtungsvoll

Weimar, den 22. März 1831. gehorsamst

J. W. v. Goethe."

Auf diesen eingehenden Brief wird Herr von Quandt ebenso eingehend geantwortet haben; wenigstens beginnt Goethe's folgender Brief:

„Ew. Hochwohlgeboren

einsichtiges Schreiben möcht' ich wohl mit Ihnen und den Dresdener Kunstfreunden zur guten Stunde durchsprechen; mündlich lösen sich die kleinen Differenzen der Wohldenkenden leichter auf, und der Weg zum Zwecke wird zugänglicher. Sey die Führung des Ganzen den verehrten Männern wie bisher anvertraut.

In diesen Tagen sende ich zwey Landschaften von unserm guten Preller ab; wir wünschen, daß sie Beyfall erhalten, angenommen und billig honorirt werden. Zugleich empfehle ein von Fräulein Seidler nachzusendendes Bild, worauf die gute Künstlerin viel Fleiß und ihr ganzes Talent aufgewendet hat.

Unsre Actionärs, welche, mehr als irgend einen Gewinn, die Förderniß unserer Künstler im Auge haben, würden sich vorzüglich daran erfreuen, und dadurch an das Geschäft fester geknüpft werden.

Die Quittungen sind mir zugekommen, welches ich hiemit bescheinigend anzeige. Ihre Realisation soll zu rechter Zeit besorgt werden.

Mit Verlangen diesmal die zugesagten Kupfer erwartend, wünsche ich bestens empfohlen zu seyn.

Hochachtungsvoll

Weymar, den 6. May 1831. gehorsamst

J. W. v. Goethe."

Die hier zum ersten Male auftretende Angelegenheit des Seidlerschen Bildes sollte zu vielfachen Weiterungen Anlaß geben. Zunächst wurde vier Wochen später, in der Komitésitzung vom 8. Juni 1831, ein „Brief von Fräulein Seidler in Weimar, welche ein Bild einzusenden versprochen, zu den Acten gegeben."

Das Wesentliche aus diesem, unter dem 19. Mai 1831 an Herrn von Quandt gerichteten Briefe lautet:

„Mein neues Bild denke ich nun in 14 Tagen vom Stapel laufen zu lassen. Es ist die Aufgabe von Goethe: Poesie und Kunst, in der Hinsicht aufgefaßt, daß das Flüchtige und Bleibende damit ausgedrückt würde.

Ich wußte mir nun nicht anders zu helfen, als es so zu nehmen: Wie die Poesie der Kunst die Gedanken eingiebt. Möchte es einigermaßen Ihren Beyfall haben, theurer, vielverehrter Freund! Es ist mir sehr schwer geworden wegen der vielen Beywerke und der Harmonie des Ganzen, wo der Begriff des Gegenstandes mich immer auf Unausführbarkeiten führt. Z. B. wünschte ich die Herrlichkeit von diesen beyden Gefährtinnen auch im Ton auszudrücken. Möchten Sie diesem Bilde einen Platz aufheben, der ihm günstig; das Licht kommt von der rechten Seite. Ich bin so ängstlich, indem ich dieses neue Kind der Fremde übergebe, daß ich keinen Vortheil, der ihm werden könnte, aufgeben möchte. Goethe, der immer gut und freundlich und gottlob auch wohl ist, interessirt sich für dieses Bild, als seine Aufgabe, doppelt, noch sah er aber nur den Carton, und ich bin nun auch in der größten Spannung, ob ihn die Ausführung befriedigen wird. Möchte es der Kunstverein würdig finden, es aufzunehmen; etwas anderes habe ich gar nicht, wie Sie selbst, wenn Sie es sehen, natürlich finden werden, arbeiten können.

Wie mir Goethe gestern sagte, kommt nur die Hälfte der diesjährigen Kupfer*). Haben die Kupferstecher so viel Schildwach gestanden? — Es ist viel Sehnens und Hoffens deswegen bey uns!"

Die Antwort Quandts auf diesen Brief war leider in Louise Seidlers Nachlaß nicht mehr vorhanden. Daß dieselbe umgehend kam und ausführlich war, geht aus der Rückantwort der Künstlerin nach Dresden, d. d. 27. Juni 1831, hervor. Diese lautet der Hauptsache nach:

„. . . . Besonders lieb ist es mir, daß das Comité selbst den Preis des Bildes zu übernehmen pflegt, wenn es der Künstler wünscht. Ich werde dadurch aus einer wahren Verlegenheit gezogen, und bitte also darum. Ich übersende Ihnen die mühseligste, schwerste aller meiner Arbeiten, an der ich gewissenhaft, die Störungen abgerechnet, 10 Monate gearbeitet, und nicht cavalièrement um mit Baron Rumohr zu reden, sondern 6—8 Stunden täglich. Nur die stete Angst, daß Goethe bey seinem immerwährenden Kranksein (seit dem Blutsturz diesen Winter) sterben könnte, und mir nicht die Freude werden könnte, ihm seinen Auftrag vollenden zu können, gab mir Kräfte zu dieser Anstrengung. Jetzt endlich bey der Vollendung fühle ich, daß ich ganz erschöpft davon bin und nicht so fortfahren dürfte. Rechnet man nun Modells und dergleichen, so wußte ich kaum, was ich bestimmen sollte; daher ist mir's lieb, wenn einsichtsvolle Männer den Werth der Sache schlechtweg beurtheilen, denn ich fühle recht wohl, wie wenig ich geleistet, wie wenig ich die hohen, herrlichen Göttinnen dieses Lebens würdig darzustellen vermochte, und schmerzlicher als je fühle ich jetzt mein Alleinstehen; die Entfernung von großen, einsichtsvollen Meistern, die mir wenigstens im Technischen vielleicht noch Fingerzeige gegeben hätten, wodurch noch manches hätte verbessert werden können. Mein Bild wird übrigens erst morgen eingepackt. Verzeihen Sie diese Zögerung, die ich selbst nicht ahnte. Einige unvermuthete Hindernisse ließen mich das Bild kurz vor den letzten Lasuren 14 Tage bey Seite stellen; und als ich es nun mit frischem Auge wieder ansah, entdeckte ich so vieles noch zu thun, so mancherlei zu verbessern, daß ich Gott für diese Hindernisse gewissermaßen zu danken hatte, weil das Bild dadurch gewann.

— Vor etlichen Tagen hatte ich denn die große, große Freude, Goethe bei mir im Atelier das Bild (betrachten) zu sehen, zu sprechen. Er hatte sich wieder recht erholt gegen das letzte Mal, wo ich bei ihm war, ungefähr vor 14 Tagen, und somit wäre denn wohl geraume Zeit für ihn wieder Muth zu fassen. Ich glaube nach allem was der Bediente sagt, daß er auch die influenza von einer Spazierfahrt im starken Wind bekam — und dies nahm ihn die lange Zeit sehr mit."

Das Bild wanderte nun durch einen „Fuhrmann" nach Dresden und wurde dort dem Komité am 12. Juli 1831 vorgestellt. Das Protokoll sagt über diese Sitzung:

„Die Aufmerksamkeit lenkte sich auf das von Dm. Seidler aus Weimar eingesandte große allegorische Gemälde, die bildende Kunst, von der Poesie begeistert, darstellend. Man beschaute es mit großem Interesse, und fand manches Schätzbare und Anziehende darin, dabei aber doch, besonders in der Richtigkeit der Zeichnung, so vieles Mangelhafte, daß man allgemein dahin übereinkam, wie sich dasselbe in der vorliegenden Gestaltung nicht zum Ankaufe für den Kunstverein eignen dürfte. Dagegen wünschte man aber doch auch, diese Arbeit nicht gradezu durch Abstimmung sich vielleicht für immer zu entziehen. Es ward daher beschlossen, letztere noch zu vertagen, und Herr von Quandt versprach, deshalb an Goethe, der sich für dieses Gemälde besonders interessire, zu schreiben, um vielleicht durch diesen die Seidler zur Verbesserung einiger der auffallendsten Unrichtigkeiten darin, zu veranlassen. Man ging nunmehr zu zwei landschaftlichen Gemälden über, welche ebenfalls aus Weimar zum Kunstverein gesendet worden, ohne daß der Name des

*) Sechs fertige Kupfer wurden der schnelleren Verbreitung wegen vorweg vertheilt; der Rest wurde später nachgeliefert.

Verfertigers derselben auf irgend eine Art diesem bekannt gemacht worden. Die Abstimmungen über jedes derselben gaben das Resultat von vier verneinenden gegen fünf bejahende Stimmen, folglich nach dem angenommenen Grundsatze der nothwendigen zwei Drittheile der Bejahungen — die Zurücklegung."

Herrn von Quandt lag es ob, von diesen Vorgängen nach Weimar Meldung zu machen. Das Concept seines diplomatisch-gewandten Briefes an Goethe lautet:

„den 18. Juli 1831.

Ew. Excellenz

habe ich bereits die Ankunft der Bilder aus Weimar ganz ergebenst angezeigt. Das Gemälde meiner werthen Freundin, der Seidler, hat viel Anziehendes durch eine zartsinnige Darstellung eines bedeutenden Gedankens. Es mag schwierig sein, in der Erscheinung selbst den Unterschied und doch auch die Verwandtschaft der bildenden Kunst und der Poesie auszudrücken, und das Verharrende, Unwandelbare der einen, und das sich in fortschreitender Verwandlung erst recht Entfaltende der andern anschaulich zu machen, und doch ist es der Künstlerin gelungen. Die Köpfe in diesem Bilde sind von ungemeiner Schönheit und sehr seelenvoll. Die Tinten in diesen Köpfen sehr klar und reizend. Bei so vielen unverkennbaren Vorzügen wird das Mangelhafte um so empfindlicher, und so läuft dies Werk Gefahr, um so strenger beurtheilt zu werden, denn an Beidem ist es reichlich ausgestattet. Besonders ist die schwebende Figur auffallend verzeichnet. Zeichnet man in Gedanken diese Gestalt, welche die Sitzende zum Theil versteckt und das Gewand verhüllt, vollständig aus, so wollen die Arme sich nicht an die Schultern, die Beine nicht an den Leib fügen.

Dies setzt mich in die höchste Verlegenheit, denn einerseits fühle ich den schönen Sinn in diesem Bilde, will der Künstlerin wohl und wünsche durch den Ankauf eines größern Werks als bisher, den Beschützern und Freunden der Kunst in Weimar einen Beweis unsrer dankbaren Gesinnungen zu geben, und anderseits erkenne ich die starken Fehler der Zeichnung, halte es für meine Pflicht, daß ich mich nicht in meinem Urtheil durch persönliche Neigung bestimmen lasse, und war derjenige, welcher verflossenes Jahr gegen alle Rücksichten lebhaft stritt und behauptete, nur die Berücksichtigung des entschiedenen Verdienstes oder Talentes ganz allein, und keine Hinsicht auf Gönner und Empfehlungen, sollte das Komité bei der Wahl von Kunstwerken leiten.

Hierzu kommt nun noch, daß seit vorigem Jahre, wo gar zu nachsichtig und rücksichtsvoll Gemälde gekauft wurden, um diesem Uebel ferner vorzubeugen, das Gesetz im Komité angenommen worden ist, kein Kunstwerk zu kaufen, wenn nicht die absolute Pluralität dafür stimmt, also wenigstens 6 Stimmen sich dafür entscheiden, da das ganze Komité aus 9 Personen besteht.

Ich muß nun besorgen, daß so viel Stimmen nicht für dieses Bild zusammenkommen werden, weil Fehler immer in die Augen fallender, als Schönheiten ansprechend sind. Ew. Excellenz ersuche ich daher, mir einen Ausweg zu zeigen, wie ich mich, ohne mein Gewissen und ohne die Freundschaft der Seidler zu verletzen, aus diesem Labyrinthe herauswickeln kann. Einstweilen habe ich die Abstimmung über dieses Gemälde noch vertagt, und werde wohl, wenn Ew. Excellenz es für thunlich halten, die Seidler bitten, die zu auffallenden Unrichtigkeiten zu verbessern, ehe das Gemälde beim Komité in Vorschlag gebracht wird. Sieht man doch an den Bildern der größten Meister Verbesserungen, welche sogar als Kennzeichen der Originalität in spätern Zeiten hochgeschätzt werden, und so steigt das Bild der Seidler dadurch an Werth, und nach Jahrhunderten vielleicht im Preise.

Auch sind bei uns zwei Landschaften angekommen, wir wissen nicht genau von wem, da der Altenburger Fuhrmann solche ohne Brief ablieferte. Es geht die Sage, sie kämen aus Weimar und wären von einem Künstler Namens Preller gemalt.

Der Künstler hat sich nicht entblödet, aus Poussinschen Bildern ganze Stücke zu nehmen und seine Landschaften so zusammenzusetzen, was durch Kupferstiche zu beweisen sehr leicht ist. Er scheint sich die Aufgabe gemacht zu haben, Poussins mit dem vermessenen Pinsel des Salvator Rosa zu malen, und so bleibt ihm und der Natur kein Theil an diesen Werken."

Wie dieses Schreiben in Weimar wirkte, geht aus folgenden beiden Briefen hervor, deren erster von Louise Seidler an Goethe, der zweite von diesem an Herrn von Quandt gerichtet ist. Jener lautet im Wesentlichen:

„Weimar, den 22. Julius 1831.

Excellenz

sage den unterthänigsten Dank für die gütige Mittheilung aus Herrn v. Quandts Briefe, mein Bild betreffend. Die freundliche Theilnahme, die darin für mich ausgesprochen, thut mir wohl, die Kritik aber läßt mir leider sehen, wie sehr mangelhaft meine Arbeit trotz allem eigenen Nachdenken und Anstrengung aber auch trotz alles schon darüber erhaltenen Rathes doch geblieben; denn als ich den Contur nach Modell zuerst auf den Carton nackend aufgezeichnet und eben die Poesie mir gar nicht gelingen wollte, kam mein Cousin Emil Jacobs auf seiner Durchreise nach Rußland bei mir vor, und da er als einer der tüchtigsten Zeichner der Münchener (Langerschen) Schule bekannt ist, erschien er mir wie ein Engel des Himmels, und ich brachte nach seinem Rath bei seinem Dasein den Contur zusammen. Als ich den Carton nun nach meinen Kräften vollendet, kam unser einsichtsvoller Hofrath Meyer zu mir, und gab mir auch noch einigen

Rath, aber nur die Stellung der Hände betreffend, die nach seiner Meinung ein Dreieck bilden sollten, was ich auch so veränderte. Um noch sicherer zu gehen, nahm ich den Carton aber noch mit mir nach Berlin, wo ich vorigen November die Ausstellung sah, und bat Herrn Professor Rauch sowohl, als Herrn Professor Wach dringend um die Gefälligkeit, meinen Carton genau durchzugehen, weil ich ihn auszuführen wünschte. Professor Rauch that es oberflächlich, vorzüglich die Gewandung der „Kunst“ betreffend war seine Kritik; hingegen Prof. Wach mit aller Güte und Genauigkeit, die ich schon früher in Rom an ihm gekannt. — Stück für Stück nahm er Alles durch, und es fand sich so vielerlei, daß ich mir die Correctur aufgeschrieben, um nichts davon zu vergessen. Es war aber von diesen jetzt in Dresden aufgefundenen Fehlern grade nichts dabei; dies sehe ich jetzt, wo ich Alles von Neuem wieder durchlas. Aus diesem Allen sehen Excellenz, daß ich keineswegs mir selbst vertraut, sondern die Gelegenheit, mich zu belehren, auf alle Art aufsuchte und gewissenhaft benutzte. — Wie glücklich würde es mich daher machen, wenn ich endlich den rechten Meister fände, der mich aufmerksam machen möchte, wo es nun fehlt! Mit Freuden würde ich ändern, so lange daran malen, und fortfahren, so lange, bis diese unerträglichen so großen Fehler gehoben, wenn ich nur erst weiß, wie und wo? Hier könnte dies nicht sein, denn was ich vermochte, ist geschehen; aber ich käme auch gern nach Dresden, so schnell als möglich, wenn Herr von Quandt die große Güte für mich hätte, mir dort einen Meister zu verschaffen, der Geduld und Nachsicht hätte, mich hier zu unterrichten. Wie groß würde meine Dankbarkeit dafür sein! Wie groß meine Freude, auf diesem Wege mir wichtige Kenntnisse zu sammeln! Gelegenheit von neuem zu finden: zu lernen, und eine Arbeit vollkommen zu fördern, wenigstens in ihrer Art, so daß keine Zeichnungsfehler darin wären! Wie sehr dankbar bin ich Herrn von Quandt für die große Freundlichkeit, das Bild nicht eher ausstellen zu wollen, als bis diese Mängel beseitigt! Wie sehr fühle ich überhaupt seine wahre Freundschaft, mit der er hier handelt! Gewiß ist er auch überzeugt, daß es mir mit meinen Kunstbestrebungen redlicher Ernst, wahre Herzenssache ist, wenn auch das Resultat so gering ist, — und daß ich gern Alles daran setze, um nur Etwas zu leisten.

Excellenz auch nochmals für so vielfache Gnade und Güte in dieser traurigen Sache recht innigst dankend, Dero

unterthänigste Dienerin
Louise Seidler.“

Goethe an Herrn von Quandt.

„Ew. Hochwohlgeboren

nehme mir die Freiheit, in Gefolg Ihres gefälligen Letzten, ein an mich gerichtetes Promemoria unserer guten Künstlerin zu übersenden, woraus, wie mich dünkt, man mit Vergnügen sieht, daß sie sich, auf die ihr zugegangene Erklärung wegen ihres Bildes, lobenswürdig zusammengenommen hat.

Da man gedachter ihrer Arbeit unverkennbare Vorzüge einräumt, und die Künstlerin selbst auffordert, gewisse darin vorkommende Unrichtigkeiten zu verbessern: so kann ich ihrem Wunsch, nach Dresden zu gehen, meinen Beyfall nicht versagen. Denn wo könnten diese Mängel eher ausgetilgt werden, als unter den Augen derjenigen, welche sie entdeckt, und sie nachzuweisen am ersten verstehen; als an einem Orte, wo so viel zusammentrifft, um dem willigen Künstler die Augen zu öffnen.

Der Wunsch, gedachte Verbesserungen unter Beystand eines dortigen vorzüglichen Künstlers vorzunehmen, scheint mir so bescheiden, als der Sache gemäß; wenn Ew. Hochwohlgeboren einen solchen zu dieser Gefälligkeit bestimmten, so würde sie alsobald nach Dresden hineilen, und einen, später vorgesetzten Aufenthalt daselbst um einige Wochen vorrücken.

Wenn man nun aus allen unerwünschten Ereignissen womöglich Vortheil zu ziehen bemüht seyn soll, so würde ihr diesmaliger Aufenthalt, nicht allein dieses Bild, sondern zugleich ihre ganze Kunstthätigkeit fördern und unserm guten Frauenzimmer, dem es wirklich Ernst ist, etwas zu lernen und zu leisten, eine neue Lebensepoche eröffnet werden, für welchen Fortschritt sie Ew. Hochwohlgeboren Sorgfalt, wie bisher, so für immer, zu danken hätte.

Ich von meiner Seite würde nicht verfehlen, einer so schätzbaren Person, in diesem Falle hülfreiche Hand zu leisten.

Einen solchen vermittelnden Weg Ew. Hochwohlgeboren zu geneigtem Beyfall bestens empfehlend, schließe ich für dießmal. Von den Arbeiten des jungen Prellers, der soeben aus Italien zurückkommt und ein reiches Portefeuille Studien nach der Natur mitbringt, thue nächstens einige fernere Erwähnung.

Hochachtungsvoll

Weimar, den 23. Juli 1831.

gehorsamst
J. W. v. Goethe.“

Quandt muß auf diesen Brief sogleich ermuthigend geantwortet, und dabei um Vollmacht gebeten haben, mit Louise Seidlers Brief an Goethe im Interesse der Sache frei schalten zu dürfen. Der letztere antwortete mit folgendem eigenhändigen Schreiben:

„Euer Hochwohlgeboren

angenehme Zuschrift hat mir ein besonderes Vergnügen gemacht, indem ich daraus sehe, daß Sie die entstandene Differenz auf die glücklichste und billigste Weise auszugleichen geneigt sind. Mögen Ihre vorzüglichen Künstler von gleichen Gesinnungen belebt seyn!

Was Sie Liebes und Gutes unserer Künstlerin erzeigen können, wird unserm hiesigen mit dem Ihren verbundenen Verein zu Gute kommen; da man, wie ich nicht verbergen will, hie und da zu wanken anfängt, und dieses wohlgelittene Frauenzimmer überall sich und der Sache Gunst zu erwerben im Falle ist. Das Schreiben derselben überlasse Euer Hochwohlgeboren sehr gerne zu beliebigem Gebrauch und empfehle diese Angelegenheit zu weiter geneigter Förderniß.

Die Exemplare der Kupfer sind angekommen; ich habe sie alsobald austheilen lassen, mit dem Blatte worin die Bezahlung urgirt wird.*) Noch sind manche Personen abwesend, doch soll alles mit möglichster Sorgfalt ausgerichtet werden.

Der ich die Ehre habe, mich in aufrichtiger Hochachtung zu unterzeichnen

Ew. Hochwohlgeb.

Weimar d. 1. August 1831.

gehorsamster Diener
J. W. v. Goethe."

In der Komitésitzung des Kunstvereins vom 3. August erstattete Herr von Quandt von den inzwischen mit Goethe und Louise Seidler gepflogenen Verhandlungen Bericht; die Art und Weise derselben, sowie ihr Resultat erhielten den vollen Beifall der Versammlung, und die zu dem Komité gehörenden Maler versprachen sogleich, der Künstlerin, wenn sie nach Dresden käme, mit Rath und That zur Verbesserung der Unrichtigkeiten in ihrem Gemälde an die Hand gehen zu wollen. Herr von Quandt entwarf noch am Abend der Sitzung folgenden Brief an Goethe, welcher dies erfreuliche Resultat melden sollte:

„Ew. Excellenz

beeile ich mich zu benachrichtigen, daß ich, wie ich hoffte, bey den Künstlern im Comité die größte Bereitwilligkeit fand, unserer Freundin und Künstlerin mit Rath und Erfahrung an die Hand zu gehen. Sie kann auf unsrer Professoren Näke, Matthäi und Vogel Beystand sicher rechnen, und ich darf versichern, daß sie uns allen bestens willkommen ist und den freundlichsten Empfang finden wird."

Louise Seidler brach nun nach Dresden auf, wo sie etwa fünf Wochen verweilte, fleißig an ihrem Bilde arbeitend. Bis zum 13. September fehlt jedes Zeichen eines Verkehrs zwischen Weimar und Dresden; von diesem Datum aber ist ein (diktirter) Brief Goethes vorhanden, welcher lautet:

„Ew. Hochwohlgeboren

haben durch Hrn. Hofrath Winkler schon erfahren, daß wir, dem Wunsch der hochgeachteten Dresdener Freunde zufolge, bey Umhersendung der mitgetheilten Kupferstiche zugleich die Beyträge des laufenden Jahres einzukassiren gesucht haben; wovon 250 Thlr. sogleich durch die fahrende Post abgegangen sind; den Rest hoffen wir bald nachzubringen. Daß dieses so leicht nicht sey, werden Sie Sich schon aus Erfahrung selbst genugsam überzeugt haben.

Hiebey entschließe ich mich zu bemerken: daß unser Bibliotheksdiener Römhild, diese drey Jahr her, aus bloßer Achtung gegen den Auftrag seines Vorgesetzten, dieses, wirklich beschwerliche Geschäft des Umhertragens und Einkassirens, besorgt habe, und zwar ohne die mindeste Remuneration von Seiten der Interessenten, welche freilich derjenige nicht zu erwarten hat, welcher denn doch nur zuletzt, um Geld einzukassiren, anlangt.

Der mir untergebenen Kasse kann ich nicht zumuthen, ihn deshalb zu entschädigen, denn Ew. Hochwohlgeboren werden selbst ermessen: daß ihr manche Ausgabe, durch die Verbindung mit dem Dresdener Verein, zugewachsen ist; es sind Kleinigkeiten, die sich am Ende des Jahres doch summiren.

Sie haben, wie aus dem uns mitgetheilten Rechnungsauszug hervorgeht, dem Dresdener Gleichbeschäftigten einige Ergötzlichkeit zugebilligt; ich wünsche, daß Sie mich gegen den hiesigen das Gleiche zu beobachten berechtigen möchten; indem ich es für mich selbst zu thun nicht gern beschließe.

Für die freundliche Aufnahme und meistermäßige Förderniß unserer guten Seidler danke zum allerschönsten. Möge, nebst ihren sonstigen Verdiensten, auch der gute Wille, gutem Rath entgegenzugehen und ihn anzuerkennen, günstige Entschließung hervorrufen.

Erlauben Sie mir zu sagen, daß es politisch seyn wird, unsern Künstlern etwas zu Gute zu thun. Denn, wie Sie aus der Veränderung unserer Actienbesitzer vermuthen werden, schwankt das Zutrauen zu dem erwarteten Zwecke; ergreifen solche Zweifel, wie bey manchem Hin- und Widerreden leicht möglich ist, auch unsre Höchsten Theilnehmer, so periklitirt das ganze Verhältniß.

Mit unserm Preller z. B. haben Sie es, nach meiner Ansicht, zu hart genommen. Ich will jenen beiden Bildern das Wort nicht reden, weil ich dabey auch manches zu erinnern habe; verzeihen Sie aber, wenn ich auf Ihre Behauptung: es ließe sich aus Kupferstichen die Nachahmung Poussins nachweisen, er-

---

*) Das Komité hatte mittels Circulars die Actionäre ersucht, beim Empfang der ersten Hälfte der Kupferstiche ihren Beitrag zu entrichten.

wiedere: Sie scheinen die egoistische Originalität unserer deutschen Künstler nicht beachtet, und beherzigt zu haben, daß der Charakter der Appeninen noch immer derselbe ist, und daß Poussin, in so fern er in diesen Gegenden wieder verkehrte, sich selbst wiederholen müßte. Freylich bey seinem großen Genie immer wieder aufs neue lebendig.

Unser Preller, dem man ein eingeborenes Talent zur Malerey nicht abläugnen kann, wenn er auch vielleicht hie und da den Weg verfehlt, hat, bey seiner Rückkehr aus Italien, Zeichnungen und Skizzen nach der Natur, zu Hunderten nach Haus gebracht. Sollt' ich ihm Ew. Hochwohlgeboren Urtheil mittheilen, müßt' er in Verzweiflung fallen.

Vorstehendes würde ich nicht aussprechen, die Angelegenheit unserer guten Seidlerin Ihnen nicht nochmals empfehlen, wenn ich nicht, zu Ende dieses Jahres, diese Angelegenheit, mit mehreren mir obliegenden, in andere Hände zu geben mich genöthigt sähe.

Unsere gnädigsten Herrschaften, sowie die nächsten höchsten Behörden, erlauben mir, mich sachte zurückzuziehen, damit, bey meinen hohen Jahren, alles was etwa noch von mir abhängt, dergestalt eingeleitet sey, daß es seinen ungestörten Gang in jedem Falle weiter fortschreiten könne.

Lassen Sie Gegenwärtiges, wie es mir vorschwebte Niedergeschriebene, bey Sich und den würdigen Freunden einigermaßen gelten. Das Weitere in der nächsten Folge.

Hochachtungsvoll
Weimar, d. 13. Sept. 1831. Ew. Hochwohlgeb.
gehorsamster Diener
J. W. v. Goethe."

Diesem Briefe ist ein kleines, zierlich geränderte Billet beigefügt, welches lautet:

„Beyliegendes war ausgefertigt und beynahe gesiegelt, als die gute Seidler voll Dank, Hoffnung, Vergnügen und Zuversicht zurückkam. Mein Blatt sende ich ab, denn ich weiß es auch jetzt nicht besser, und empfehle mich zum schönsten allen dort vereinten würdigen Männern.

Weimar, den 13. Septbr. 1831. Wie oben Diener
G."

Alsbald nach dem Eintreffen dieses Briefes in Dresden, am 17. Septbr. 1831, fand wieder eine Komitésitzung des Kunstvereins statt, in welcher zunächst abermals wegen des von Louise Seidler eingesandten Bildes verhandelt wurde. Es ward hervorgehoben, wie die Künstlerin inzwischen selbst nach Dresden gekommen sei und unter Leitung des Professors Matthäi das Gerügte an ihrem Gemälde möglichst abgeändert, folglich Dasjenige geleistet habe, wovon der Ankauf des Bildes abhängig gemacht worden sei. Es handle sich daher nunmehr um den Preis, welcher der Malerin zu zahlen sei.

Sämmtliche Mitglieder einigten sich dahin, daß ein Honorar von hundert Dukaten angemessen sei, und Herr von Quandt ward beauftragt, dies der Künstlerin zu melden.*)

Zuletzt brachte Herr von Quandt noch die Rede auf die Vergütung für die Dienste des Bibliotheksdiener Römhild; man fand eine solche allgemein durchaus gerechtfertigt und beschloß, sie zu bewilligen.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von Dr. J. Rudolf Rahn, außerordentl. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Zürich. I. Band. 1. Abtheilung: Von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters. Mit einer lithographischen Tafel und in den Text gedruckten Holzschnitten. Zürich, Verlag von Hans Staub. 1873. 8⁰.

Der Verfasser dieses Werkes hat seine Befähigung zu einer so schweren und weitreichenden Arbeit bereits durch frühere Schriften dargethan. Er begann im Jahre 1866 mit seiner sehr

*) Der Brief worin es geschah, ist abgedruckt bei Uhde, a. a. O. S. 420—422. Louise Seidler nahm das Gebot an, und am 28. Septbr. 1831 übersandte ihr Herr von Quandt das Geld. Den Begleitbrief dazu s. ebenda, S. 422—425.

fleißigen Dissertation „Ueber den Ursprung und die Entwickelung des christlichen Central- und Kuppelbaus", gab dann von Schnaase's großem Werke den Theil über die altchristliche und byzantinische Kunst neu bearbeitet heraus und lieferte in Zahn's Jahrbücher 1869 die Resultate eines Besuchs in Ravenna, welche eine Menge neuer Aufnahmen und neuer Beobachtungen bringen. Ein in Zürich gehaltener Rathhausvortrag über das Erbe der Antike im Mittelalter ist in der Schweighauser'schen Sammlung von Vorträgen erschienen. Einen Ruf in's Ausland lehnte der Verfasser ab, um seinem engern Vaterlande als Kunsthistoriker an der Züricher Hochschule zu dienen und dies Werk über die Kunstgeschichte der Schweiz auszuarbeiten. Als erste Früchte seiner Thätigkeit auf diesem begrenzten Felde gab er in den Schriften der Züricher antiquarischen Gesellschaft Untersuchungen über Cluniacenser- und Cistercienserbauten in der Westschweiz und begann ebenda eine Statistik der sämmtlichen noch vorhandenen Monumentalbauten des Landes.

In der Einleitung geht der Verfasser von der Betrachtung aus, daß der Einzelne den Gesammtstoff der Kunstgeschichte längst nicht mehr urkundlich zu bezwingen vermöge, daher eine Theilung der Arbeit nöthig werde, um für einen fest begrenzten Kreis die Denkmäler vollständig zu sammeln und die Kulturbedingungen zu erfassen, aus denen die Lokalstile entsprossen. Die Schweiz, obwohl an Monumenten keineswegs arm, ist für die Kunstgeschichte großentheils noch ein unbekanntes Land. Nicht an den großen Heerstraßen der Touristen liegen die wichtigsten Werke, denn im Gebirge haben die mäßigen geistigen Bedürfnisse der Bewohner deren keine erzeugt, in den großen Städten aber hat der Lebende zu oft sein Recht gebraucht, das Vergangene zu beseitigen. Mit ganz unbefangenem Blick erkennt der Verfasser an, daß die Schweiz, vormals kein Staat, sondern eine Gruppe höchst verschieden gearteter Gemeinwesen, im Mittelalter keine nationale Kunst, ja nicht einen nationalen Künstler besessen hat. Einflüsse von außen, von Süddeutschland, von Italien, von Frankreich her, beherrschten also die Ausübung der Kunst. Die einmal gegebene Initiative wirkte dann in dem abgeschlossenen Berglande lange fort, während draußen schon neue Formen in's Leben sprangen. „Das Fortleben des romanischen Stils läßt sich in einigen Thalschaften Graubündtens bis in's 16., und die Fortexistenz der Gothik bis in's 17., ja stellenweise bis in's 18. Jahrhundert verfolgen." — „Erst seit dem Schlusse des Mittelalters sind die Bedingungen vorhanden, welche das Wachsen und Werden einer schweizerischen Kunst verkünden: ein zunehmender Wohlstand und ein bewußtes Streben nach Verkörperung eigener volksthümlicher Ideale."

Was uns in diesem Buche zuerst erfreulich entgegentritt, ist die Gewissenhaftigkeit, womit es gearbeitet erscheint.

Die Quellen aller Kunstgeschichte sind Dokument und Monument: der Bericht über das Kunstwerk und das Kunstwerk selber. Die Urkunden über Stiftungen und Erneuerungen werden von dem Verfasser mit aller Treue herangezogen und geprüft; wie seine schöne Vorarbeit über die einheimischen Cistercienserbauten das schon früher bewiesen hat, hält er sich namentlich frei von der Versuchung, welche in die mittelalterige Kunstgeschichte von Sulpiz Boisserée und dem ältern Lepsius bis auf Blavignac herab so viel Konfusion gebracht hat, die gegenwärtig noch vorhandenen kirchlichen Gebäude aus Lokalpatriotismus auf die Daten der ersten Stiftung zurückzuführen. Auch wird Alles benutzt, was über die vorkommenden Kunstwerke früher bereits geschrieben worden ist. Manches war da schon vorgearbeitet, und vor Allen sei hier des verehrungswürdigen Ferdinand Keller gedacht, der in den vierzig Jahren, wo er der berühmten antiquarischen Gesellschaft in Zürich vorstand, von den Pfahlbauten bis zu den Glasgemälden des späten Mittelalters die einheimischen Denkmäler theils selbst bekannt gemacht, theils zu deren Veröffentlichung in den zahlreichen Bänden der Mittheilungen dieser Gesellschaft angeregt hat, indem er alle Archäologen und Kunsthistoriker, die nach einander an den Hoch- und Mittelschulen seiner Stadt gewirkt haben, sowie auch alle Lokalforscher für Arbeiten dieser Art gewann. Neben dieser literarischen Seite tritt aber bei Rahn auch die monumentale sehr glänzend hervor. Alle Denkmäler, die er uns vorführt, hat er mit eignen Augen gesehen, und da er selbst vortrefflich zeichnet, für Anderes aber gute Zeichner verwendet, so war er im Stande, eine bedeutende Zahl neuer Aufnahmen zu geben. Unter den 60 Illustrationen dieses ersten Heftes sind 26 Nummern hier zum ersten Mal publicirt.

Die Darstellung des Verfassers ist knapp und bestimmt, nicht leicht wird ein Wort zu viel gesagt. Daher ist es möglich geworden, auf den 192 Groß-Oktavseiten dieses Heftes die Ursprünge der Kultur im Lande, die Pfahlbauten, den Einfluß der römischen Kunst, die altchristlichen Jahrhunderte bis zum Schluß der karolingischen Epoche und das allgemeine System der romanischen Architektur zu geben, so daß das nächste Heft bereits die einzelnen Monumente dieses Stils wird darstellen können. In der Anordnung des Materials, den kulturgeschichtlichen Einleitungen und im Stil zeigt sich der Verfasser vorherrschend als Schüler Schnaase's.

Bei Darstellung der vorhistorischen Epoche sind die alleräl testen Denkmäler, die Thierbilder auf Knochen aus der Höhlenzeit des Menschen, noch nicht berücksichtigt. Ueber die Pfahlbauten liegt so viel von Arbeit vor, daß der Verfasser hier mit einer Zusammenstellung des Bekannten sich begnügen mußte. Am Schlusse dieses Abschnittes ist er gegen die Kelten ungerecht. „Jahrhunderte haben sie von ihren weit auslaufenden Gestaden in den Ocean herausgestarrt, aber ohne Sehnsucht, ohne Ahnung und Thaten. Die Schifffahrt, den Germanen ein Lebensberuf, blieb den Kelten ein bloßer Nothbehelf". Das läßt sich schon aus Cäsar widerlegen. Und so ohne Weiteres darf man auch die Pfahlbauern längst nicht mehr als Kelten ansehen.

In Darstellung der römischen Zeit in Helvetien scheint mir die allgemeine Schilderung der römischen Kunst zu weit zu gehen im Vergleich mit dem provinziellen Detail, dessen genaue Beschreibung wir doch von solch einer sektionellen Kunstgeschichte erwarten müssen. Die Säule vom Kaiser August im Hof des Museums zu Basel gehört in ein solches Werk; sie ist schon darum interessant, weil hier die ganz späte römische Zeit sich noch immer im freien Flusse der Formen zeigt, da diese Säule nur 16 Canelluren hat. Die Mosaiken betreffend, so hat da jede Provinz ihr Eigenes. In England z. B., wo man die bunten italienischen Marmore hierfür nicht zur Auswahl hatte, sind die rothen und gelben Partien mit Würfeln aus stärker und schwächer gebranntem Backstein gemacht. Eine Untersuchung darüber, wie diese Technik von römischen Werkleuten in der Schweiz modificirt worden ist, wäre uns wichtiger, als beispielsweise die Erwähnung der Glasmosaiken in den Prachtbauten Roms, von denen sich ja doch in die Schweiz nichts verirrt hat.

Mit dem Beginn der christlichen Epoche in diesem Lande kommt der Verfasser auf sein eigenstes Feld, und wir verdenten es ihm nicht, daß er, auch hier, um für unkundige Leser verständlich und anziehend zu sein, die Entstehung des Kirchenbaues in Italien schildert. Nur wenn sogar die bekannte Streitfrage nochmals erörtert wird, ob die christliche Basilika aus dem ägyptischen Bankelsaal des römischen Hauses oder der öffentlichen Gerichtshalle am Forum römischer Städte entstanden sei, so geht das zu weit zurück, da die Schweiz ohnehin keine Kirchengebäude ältesten Ursprungs mehr besitzt. Dagegen führt dann von diesem Punkte an das Buch sehr eingehend alles Schweizerische vor, und schreitet mit Recht sogar über die zufälligen Grenzen der jetzigen Schweiz hinaus, indem die interessanten alten Bauten der Klosterinsel Reichenau, sowie später auch die Monumente von Konstanz und der Umgegend mit aufgenommen sind. Sehr dankbar sind wir z. B. für die lehrreiche Vogelschau, welche Herr Prof. Lasius auf Grundlage des bekannten großen Plans zu dem projektirten Neubau der Abte St. Gallen (im Jahr 830) für unser Buch gezeichnet hat; der Laie gelangt damit sofort zu dem leichten und richtigen Verständniß des alten Grundrisses. So wird später von dem Cistercienserkloster Wettingen (bei Baden im Aargau) der Grundriß zum ersten Mal veröffentlicht, die erläuternde Vogelschau aber aus Merian's Topographie beigegeben. In diesem Abschnitt ist besonders auch die Geschichte der karolingischen Kleinkunst genau gegeben und mit Zuziehung aller im Lande vorhandenen Denkmäler erläutert. Die Miniaturen, die in St. Gallen so herrlich vertreten sind, während auch in Bern, Solothurn, Zürich und anderswo schöne Sachen sich finden, sind hier nicht allein durch neue Abbildungen illustrirt, sondern der Verfasser hat auch die verschiedenen Schulen dieser Kunst, den irländischen, den byzantinischen und den fränkischen Einfluß scharf und deutlich auseinander gehalten. Einzig der einleitende Satz, daß von allen Ländern des Occidents, Italien ausgenommen, Irland am frühsten zum Christenthum bekehrt worden sei, ist entschieden falsch, da die Rhonegegenden und Gallien überhaupt, ja selbst Britannien unter der römischen Herrschaft hier ganz ungezweifelt die Priorität haben, dagegen von Irland

her nach dem Rückzuge der römischen Legionen aus England grade eine sehr kräftige Reaktion zu Gunsten des Heidenthums ausgegangen ist. Trotzdem stammen aus Irland und Wales die ersten Glocken, denn sie werden dort schon in den Lebensbeschreibungen der heiligen Brigitta und des heiligen Paul von Leonois erwähnt, von denen der letztere 573 gestorben ist. Hiernach wird sich noch fragen, ob das Wort Cloca (Rahn, S. 105, Note) zuerst in den Briefen des heiligen Bonifacius auftritt.

Im dritten Buch kommt der Verfasser an die romanische Kunst und entwickelt die Grundzüge des abendländischen Rundbogenstils in sehr praktischer Weise, indem er dieses Bausystem durchaus mit schweizerischen Beispielen erläutert, von denen die meisten noch unbeachtet oder doch vorher nicht veröffentlicht waren. Ganz neu und sehr verdienstlich ist hier z. B. die Zusammenstellung der Hauptmaße der größern romanischen Basiliken in der Schweiz und den nächstliegenden Grenzorten (S. 159, Note). Dadurch wird in diesem allgemeinen Abschnitt gleich klar gestellt, welches die provinziellen Eigenthümlichkeiten romanischer Bauten in diesem Lande sind, wo aus dieser Epoche (von 1000 bis 1200) schon zahlreiche Beispiele sich erhalten haben. Der specielle Abschnitt, welcher die einzelnen kirchlichen Stiftungen, beginnend mit Muri, Schaffhausen und Konstanz, aufzählt, wird in vorliegendem Heft ebenfalls schon begonnen, und es ist nur zu wünschen, daß der Verfasser Muße und Kraft behalte, um sein großes Unternehmen in demselben Geiste zum Ziel zu führen, wie es dies sein solider Anfang verspricht.

Die Ausstattung ist vortrefflich, das Papier sehr schön; die Zeichnungen sind nicht blos höchst korrekt gemacht, sondern auch im Holzschnitt sehr charakteristisch wiedergegeben. Druckfehler und orthographische Versehen in den Fremdwörtern sind nicht immer vermieden, doch kommen darunter keine vor, die den Sinn entstellen.

Zürich, Juni 1874. **Gottfried Kinkel.**

Notiz.

* **Belustigung im Freien, von Bonifazio.** Unter den italienischen Bildern der Lamberg'schen Sammlung wurden zwei reizende Pendants, von denen wir das eine hier in E. Forberg's trefflicher Radirung den Lesern vorführen, früher als Werke des Giorgione bezeichnet. Schon Mündler erkannte (1849) darin mit Recht die Hand des Bonifazio, und zwar wohl des zweiten Künstlers, den wir in dieser venetianischen Malerfamilie zu unterscheiden haben: eines Meisters, der zwar in Stoffen und Motiven ebenso wie in der Art der Malerei an Giorgione erinnert, von ihm aber doch durch die leichtere, an's Dekorative streifende Ausführung auch wieder stark verschieden ist. — Man hat für diese Gattung von Darstellungen den Namen „Novellenbilder" vorgeschlagen. Und in der That muthet uns die Scene wie eine jener heiteren Episoden aus Boccaccio's Decamerone an. Männer und Frauen erlustigen sich im Freien durch Bad und Mahl. Zwei Paare nehmen eine Collation ein; vorn auf dem Rasen schläft ein Kind; links baden drei Frauen; die am Ufer sitzende, die mit dem Flechten der Haare beschäftigt ist, wiederholt in besonders auffallender Weise ein bekanntes Giorgioneskes Motiv. Eine weite Landschaft mit Baulichkeiten und felsigen Höhen bildet den Hindergrund. Die Farbe ist zart und blühend, die Malerei etwas flüchtig und äußerlich. Der Hauptreiz des Bildes liegt in dem naiven Ausdrucke frischer Lebenslust, welchen das Ganze athmet. — Auf Leinwand 59 Centim. h. und 115 Centim. l.



Bonifazio pinx. E. Forberg sculp.

BELUSTIGUNG IM FREIEN.

Das Original in der K. K. akadem. Galerie zu Wien.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.





Georg Heß.

Mit Illustrationen.

Vor nunmehr beinahe zwanzig Jahren trieb ein Liebhabertheaterverein, zuerst unter dem Namen „Humor", später unter der gewichtigeren Firma „Fortschritt", sein heiteres Wesen in dem oberen Stockwerke einer deutschen Lagerbierwirthschaft in Grand Street zu New-York. Unter den Mitwirkenden waren einige für eine Liebhaberbühne wirklich recht tüchtige Kräfte, von denen uns namentlich einer interessirt: ein blasser junger Mann, mit scharfen, eckigen Zügen, ein ehemaliger Klempnergeselle, der sich jedoch damals sein Brod als Ornamentschnitzer in einer Meubelfabrik verdiente. Trotz einer etwas heiseren nicht sehr klangvollen Stimme spielte er doch mit solchem Feuer, daß die Vorstellungen, in denen er auftrat, mit zu den gelungensten des Vereins gezählt wurden. Am besten gefiel er dem Publikum (und vielleicht auch sich selbst) als Rolla, der Bildhauer, in „Dornen und Lorbeer, oder das ungekannte Meisterwerk", von Friedrich.

Der Verein ist schon längst den Weg alles Irdischen gegangen, seine Mitglieder sind, in alle vier Winde versprengt worden, sie sind untergegangen, wenn nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes, so doch insofern, als sie von dem alltäglichen Treiben des kleinen menschlichen Lebens verschlungen worden sind und nun namenlose Existenzen führen. Einer nur hat eine Ausnahme gemacht. Als der dies schreibt, sich vor mehreren Jahren bei einem Bekannten nach den hervorragenderen unter den deutschen Künstlern New-York's erkundigte, da wurde ihm auch ein Bildhauer Namens Georg Heß genannt. Heß? Heß? Der Name schlug nicht ganz fremd an's Ohr! Und plötzlich tauchte bei seinem Klange die längst vergessene Gestalt jenes hageren, eckigen, heiserstimmigen jungen Mannes aus der Erinnerung empor, der mit so viel Gefühl die Rolle des unglücklichen Bildhauers gespielt hatte. Sollte dieser Heß etwa der ornamentschnitzende Klempnergeselle

aus dem „Humor" sein? Sicherlich hatte dieser damals schon den Wunsch geäußert, nach Deutschland zu gehen und sich dort zum Bildhauer auszubilden; wohl möglich, daß er seinen Vorsatz ausgeführt hatte. Bei dem nächsten Besuche in New-York wurden die Schritte natürlich ohne Verzug nach dem Atelier des Künstlers gerichtet, und siehe da! er war's, der alte Heß aus dem ehemaligen „Humor". Er hatte sein Ziel erreicht, die Rolle, die er einst, man möchte fast sagen prophetisch, auf der Liebhaberbühne gespielt hatte, wollte er nun allen Ernstes im Leben durchführen. Aber leider hatte er bis dahin, wie sich alsbald aus seiner Erzählung ergab, nur ihre Dornen geerntet. Zwar sind ihm seitdem auch einige Lorbeeren gesprossen, doch — das hieße der Erzählung vorgreifen.

Georg Heß ward geboren am 28. September 1832 zu Pfungstadt an der Bergstraße, im Großherzogthum Hessen, wo sein Vater achtzehn Jahre lang das Amt eines Bürgermeisters bekleidete. Bei dem Tode des Vaters war unser Künstler von sieben Geschwistern der zweitjüngste, und mit acht Jahren war er bereits gänzlich verwaist. Er kam nun in die Pflege eines Schwagers, der nach Kräften zu seiner Entwicklung beitrug, obgleich er, als armer Schulmeister, weit mehr Ausgaben als Einnahmen hatte. Das Elend, welches er hier um sich sah, noch mehr wohl aber der häßliche Umstand, daß er schrecklich durch die Nase sprach, wodurch er dem immerwährenden Spotte anderer Kinder ausgesetzt war, bewog ihn schon früh, die Einsamkeit zu suchen und still für sich zu grübeln und nachzudenken. Im vierzehnten Jahre wurde er dann nach Darmstadt zu einem Klempner in die Lehre gegeben, wo er hungern lernte bis zur Virtuosität, nebenbei Prügel bekam nach Noten, und, um das Unglück voll zu machen, sich bis zum Wahnwitze verliebte, wodurch seinem „Wohlthäter", wie er seinen Lehrmeister ironisch nennt, nur noch mehr Gelegenheit zum Drangsaliren geboten ward. Uebten diese Verhältnisse sonst gerade keinen guten Einfluß auf ihn aus, so weckten sie doch wenigstens seine poetische Ader, die ihm seitdem immer reichlich geflossen ist. Merkwürdigerweise galten aber seine ersten Ergüsse nicht etwa, wie das zu erwarten gewesen wäre, der Liebe, sondern — der schlechten Kost! Etwas Gutes sollte der Aufenthalt in Darmstadt übrigens doch für ihn haben. Er besuchte dort nämlich mit großem Fleiße die sonntägliche Handwerkerschule, in der er mehrere Prämien für Arbeiten und Zeichnungen erhielt. Auch verlernte er dort das häßliche Durch-die-Nase-Reden, indem ein Lehrkollege und Leidensgenosse ihn davon zu überzeugen wußte, daß es nur auf schlechter Angewöhnung beruhe, und daß er wohl auch reden könne wie andere Menschen, wenn er nur wolle. Im achtzehnten Jahre wanderte er dann nach Amerika aus, wie er selbst meint, mehr aus Instinkt, um sich frei nach eigenem Willen bewegen zu können und um seinem Liebeskummer zu entgehen. Hier deckte er vorerst Dächer, machte Brillendosen u. s. w., lernte endlich sich regelmäßig satt essen und schrieb im Vollgenusse dieses bis jetzt ungekannten Glückes so viel Gedichte, daß sein ältester Bruder, ein ehrsamer Gerbergeselle, allen Ernstes fürchtete, er werde überschnappen.

Trotz alledem aber wollte der alte Trübsinn, der sich seiner bemächtigt hatte, nicht völlig von ihm weichen. Dazu gesellte sich noch die Unzufriedenheit mit seinem Handwerke, der dunkle Trieb nach der Kunst war in ihm wach geworden, auch vermeinte er bei seiner Arbeit nicht genug denken zu können, und er beschloß daher, Holzbildhauer zu werden. Den ersten Unterricht in dieser Kunst erhielt er von einem Bildschnitzer Namens Albert Gambly (aus Pirmasens gebürtig), später lernte er bei Ernst Plaßmann, einem Westfalen, der, von Haus aus Büchsenmacher, dann in Paris Möbelschnitzer, in New-York

eine Zeichen- und Modellirschule gegründet hatte und seitdem auch einige größere statuarische Werke geliefert hat. Des Broderwerbs wegen trat er zuletzt in eine Möbelfabrik ein, und in dieser Periode seines Lebens begegneten wir ihm Eingangs. Auf der Liebhaberbühne, welche ihm damals, wie so manchem anderen jugendlichen, aber unzufriedenen Enthusiasten wohl als Sicherheitsventil dienen mochte, wagte er seine ersten Versuche in der „großen Kunst". Er verfertigte nämlich mit unsäglicher Mühe zu der erwähnten Vorstellung von „Dornen und Lorbeer" einen Hintergrund, und pinselte nebenbei noch einen Löwen dazu. „Ich möchte das Ungethüm heute sehen!" schreibt er in einem Privatbriefe, in welchem von alten, vergangenen Zeiten geplaudert wird.

Als Möbelschnitzer verdiente Heß nun „viel Geld", d. h. er ersparte sich ungefähr sechshundert Dollars, und so beschloß er denn, endlich seinen Lieblingsplan auszuführen. Zwar schwankte er Anfangs zwischen der Kunst, der Bühne und dem Versuche, sich eine literarische Carrière zu ermöglichen, aber die Kunst errang zuletzt den Sieg. Einen großen Theil der Entscheidung schreibt er dem Einflusse Thorwaldsen's zu, dessen Christus und zwölf Apostel er schon früher, bei Gelegenheit der Weltausstellung in New-York, gesehen hatte, und welche einen überwältigenden und nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht hatten. Er ging nun, im Alter von fünfundzwanzig Jahren, nach München, und brachte dort das Kunststück fertig, aus seinen kleinen Ersparnissen die Kosten eines vierjährigen Studiums an der Akademie unter Prof. Max Widnmann zu bestreiten und nebenbei noch Bücher und Kupferstiche zu sammeln. Die akademische Lehrzeit verging ihm, wie er selbst berichtet, ohne daß er besondere Aufmerksamkeit erregt hätte, „außer durch ein loses Maul, was man aber dem ‚Amerikaner', als selbstverständlich, „nicht hoch anrechnete." Nachdem sein Geld gerade draufgegangen war, fiel ihm, als am geeignetsten Zeitpunkte, das Heirathen ein, und ohne lange zu überlegen folgte er seiner Neigung. Nun wollte er nach Amerika zurückkehren, da erkrankte aber seine Frau, in den Vereinigten Staaten brach zu derselben Zeit der Krieg aus, und so wurde er zwei weitere Jahre in Europa zurückgehalten.

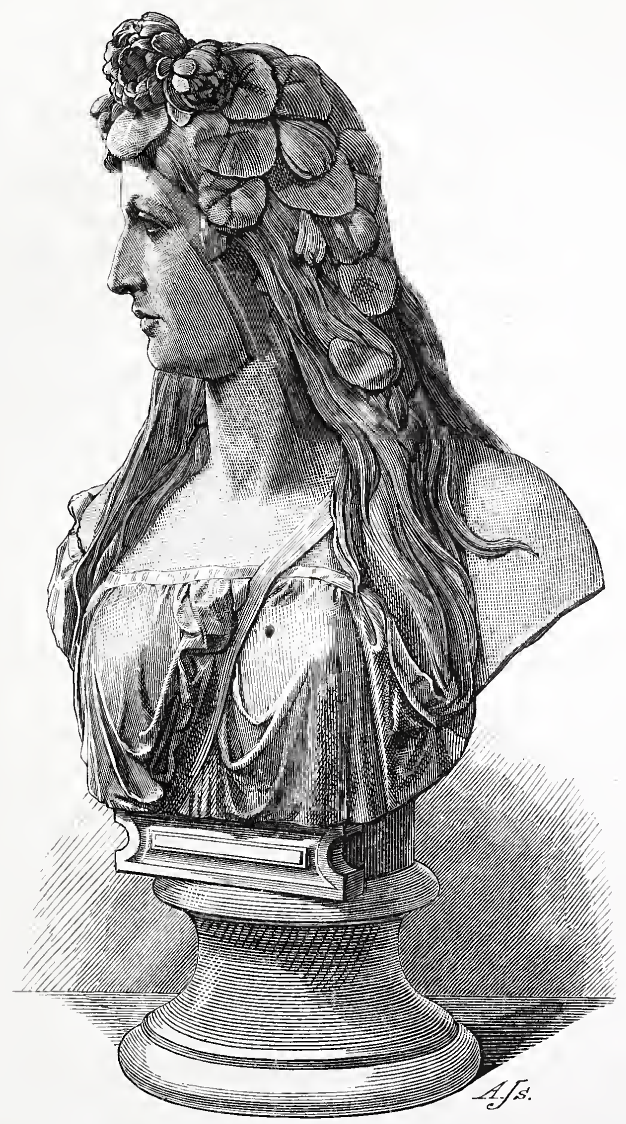
Künstlers Erdenwallen ist überall ein schwieriges, am schwierigsten ist es jedoch in Amerika. Und unter allen Künstlern hat der Bildhauer den schwierigsten Stand. Seine Kunst ist nicht so leicht verwerthbar wie die Kunst des Malers, sie erschließt sich nicht so leicht dem Verständniß der Massen und fügt sich, mit ihrem monumentalen Anstriche, schwieriger in den Komfort der modernen Wohnung ein, die monumentalen Aufgaben selbst aber sind „few and far between". Und um dieselben zu erhaschen muß der Künstler ein gutes Stück vom Geschäftsmann in sich haben! Das ist in Amerika überhaupt viel nöthiger als in Europa. Ein in hiesigen Künstlerkreisen wohlbekannter Amerikaner machte einmal die Bemerkung: Kunstwerke würden hier nicht gekauft, sie würden nur verkauft. Diese bissige, vielleicht auf den ersten Augenblick nicht ganz klare, Aeußerung ist leider zum großen Theile berechtigt. Es gehört bedeutendes Menagement zum Erfolg. Das Publikum kommt dem Künstler nicht enthusiastisch, ja kaum willig, entgegen, er ist daher gezwungen, sich für seine Waare einen Markt zu schaffen, wie der Händler in irgend einer anderen Waare. Selbstverständlich ist dieser Markt nur in den Kreisen der sogenannten besseren Gesellschaft zu finden, und wer sich in diese nicht einzuführen, sich ihnen nicht anzubequemen weiß, der ist, wenn nicht ganz verloren, so doch wenigstens sehr übel daran. Zu allen diesen Schwierigkeiten, die zumal dem deutschen Künstler schwer überwindbar sind, gesellten sich aber bei Heß noch eine Anzahl anderer hinzu, die

seinem Falle eigenthümlich waren. Als er mittellos nach Amerika zurückgekehrt war, während der Bürgerkrieg am ärgsten tobte und die Kunst natürlich am meisten darniederlag, erkrankte seine Frau abermals an einem qualvollen, unausgesetzte Pflege erheischenden Leiden, und so lernte er denn durch eine Kette bitterer Erfahrungen und Enttäuschungen die herbste Noth des Lebens kennen. „Ich kam an den Rand der Verzweiflung", schreibt er über diesen traurigsten Abschnitt seines Lebenslaufes, „und nur einer übermäßigen Kraftanstrengung habe ich es zu verdanken, daß ich nicht unterging." An bildnerische Produktivität war natürlich unter solchen Umständen nicht zu denken. Wie sehr sein Geist gelähmt war, geht daraus hervor', daß er, dem doch sonst bei allen möglichen Anlässen die Reime leicht aus der Feder flossen, während einer langen Reihe von Jahren nicht eine einzige Zeile producirte. Wohlthätig wirkte damals der Umgang mit den Malern Leutze und Theodor Kaufmann auf ihn ein, deren Bekanntschaft er um jene Zeit machte, und ihnen schreibt er denn auch in dankbarer Erinnerung einen großen Antheil an der Veränderung seines Wesens zu, welche ihn befähigte, die erwähnte Kraftanstrengung zu machen.

Wenn die Liste der Werke unseres Künstlers keine sehr ausgedehnte ist, so bedarf diese Thatsache, nach dem bisher Erzählten, wohl keiner weiteren Erklärung; auch ist es leicht verständlich, daß viele derselben nicht über das Stadium der Skizze hinausgekommen sind, da ihm die Mittel zur Ausführung fehlten. Die bedeutendsten darunter sind die folgenden: Statue der „Echo"; überlebensgroße Idealbüste: „Die Wasserlilie"; Hochrelief „Das unterbrochene Gebet" (in Marmor ausgeführt); Büste „Lieschen's Liebling" (gleichfalls in Marmor ausgeführt); Kindergruppe in Relief „Der junge Courmacher"; idealer weiblicher Kopf wit Epheukranz, in Relief; Skizze zu einer Gruppe für das Gebäude einer Lebensversicherungsgesellschaft, „Schutz der Wittwen und Waisen" darstellend; Statue der „Lorelei"; sitzende Portraitstatue des Herrn James Suydam, in Bronze gegossen; Modell zu einer Reiterstatue des Generals Thomas; und das Modell zu einer Goethestatue. Von seinen Büsten ist hauptsächlich diejenige der Schauspielerin Fräulein Janauscheck (halbe Lebensgröße) in weiteren Kreisen bekannt und viel gelobt worden; dieser schließen sich die in neuerer Zeit entstandenen Büsten (in gleicher Größe gearbeitet) des radikalen Schriftstellers Karl Heinzen, der Doctorin Maria Zakrezewska, und des Künstlers Wilhelm Harring an. Noch sind in dieser Verbindung zu nennen: das Portraitrelief des Dr. Cornell, in Marmor ausgeführt, und dasjenige des ältesten Sohnes des Künstlers. Auch in humoristischer Richtung hat sich Heß nicht ohne Glück versucht, und zwei derartige kleine Statuetten, „Gold up" und „Gold down", welche an zwei Spekulanten die Wirkungen des Steigens und Fallens der Kurse aufweisen, haben in Abgüssen eine ziemliche Verbreitung gefunden.

Was einem bei Betrachtung der Werke unseres Künstlers sofort klar wird, das ist die Ueberzeugung, daß ihr Urheber durch und durch Lyriker ist. Das moderne, subjektive Gefühl ist es, welches bei ihm nach Ausdruck strebt, und die Form, die er diesem Gefühl verleiht, ist ebenfalls vollständig modern. Obgleich er durch die Schule der Antike gegangen ist, so ist doch nichts von ihrem Wesen an ihm hängen geblieben, im Gegentheil, seine Arbeiten lassen eher einen Anflug deutscher Romantik spüren. Da ist nichts von der strengen, ernsten Linienführung der Antike, nichts von ihrem verschlossenen und darum gerade so erhabenen Wesen, vielmehr neigt sich alles trotz der Größe der Form, welche er z. B. in der „Wasserlilie" anstrebt, in's Weiche, Zerfließende, und die inneren

Regungen der Seele drängen überall auf die Oberfläche heraus. Das ist selbst bei seiner Statue der „Echo“ der Fall, dem einzigen Sujet, das er bis jetzt, unseres Wissens wenigstens, der antiken Mythologie entnommen hat. Die Nymphe ist gedacht als die verschmähte Geliebte des Narcissus, nach dem Gedichte Ovid's, wie sie, in Gram versunken dem Geliebten nachschauend, körperlich erschlafft auf einem Baumstumpfe sitzt. Schon diese



Wasserlilie. Marmorbüste von G. Heß.

Auffassung ist durchaus modern, der ächten Antike dagegen vollständig fremd. Diese kennt nur den Genuß des ruhigen Daseins, den Kampf, den Sieg oder den Untergang; das krankhafte Zehren an dem eignen Kummer aber, welches unser weltschmerzreiches Zeitalter kennzeichnet, ist ihr fast stets fern geblieben. Daß der Vorwurf einem römischen Dichter entnommen ist, verstößt nicht gegen unsere Behauptung, denn die Sage von der sich abhärmenden Nymphe, von der endlich nur noch die Stimme übrig blieb, erhielt ihre weitere Ausbildung gewiß erst im späteren Alterthume, und Ovid lebte ja zu einer Zeit, als die

antike Welt schon zu ergrauen begann und mit raschen Schritten der Periode entgegen-eilte, in welcher sie ihrer eignen Natur untreu ward und sich verzweifelnd dem Sinnen-taumel orientalischer Mysterien in die Arme warf. Sollten wir an dieser Statue etwas tadeln, so würden wir dem Kopfe etwas idealere Formen wünschen. — Aehnlichen Geist wie die „Echo" athmet die Büste der „Wasserlilie", in welcher der Künstler das Gefühl zu ver-körpern suchte, welches ihn beim Anblick dieser herrlichen Blume unserer Waldseen über-kam. Eine ächt deutsche romantische Idee, die ganz der sinnigen Naturpoesie unseres Va-terlandes entsprungen ist! In einer New-Yorker deutschen Zeitung wurde von dieser Büste gesagt, das Gesicht sei ideal griechisch. Wäre dieser Ausspruch richtig, so könnte man das Werk getrost als verfehlt bezeichnen, selbst ohne es gesehen zu haben, denn Inhalt und Form würden sich in deutlichem Widerspruche befinden. Es ist dem Künstler aber auch gar nicht beigekommen, die geheimnißvolle weiße Blume mit ihrem berauschen-den Dufte, deren Name schon genügend ist, allen Zauber der deutschen Märchenwelt um uns her erstehen zu lassen, in strengen antikisirenden Formen verkörpern zu wollen. (Vergl. den Holz-schnitt.) — Noch ist hier, als besonders bezeichnend, der ideale weibliche Kopf mit Epheukranz (Relief) zu erwähnen. Trotz aller Idealität ist auch hier von griechischer Formgebung nichts zu sehen. Die Züge sind rein deutsch, das große Auge blickt träumerisch in die Ferne, um den Mund ist ein schmerzlicher Zug gelagert, und der Epheukranz läßt wiederum einen leisen Ton deutscher Romantik anklingen. Man könnte in dem Kopfe die Personifikation der vielgerühmten, vielbesungenen deutschen Minne erblicken. Das Gefühl einer unend-lichen, schmerzlichen, ungestillten und vielleicht unstillbaren Sehnsucht ist darin vortrefflich ausgedrückt. Man sieht, die Hauptsache ist abermals das seelische Moment, dem die Form nur dient, nicht aber die Form, die um ihrer selbst willen da ist. Eines nur wirkt störend an dem Werke — die Bildung der oberen Kopftheile, welche eine unschöne, nahezu gerade Linie zeigen. Diesen Arbeiten reiht sich der Entwurf zur „Lorelei" an, eines der weniger gelungenen Werke des Künstlers, welches ebenfalls gemäß seinem Inhalte nach derselben Richtung deutet.

In eine etwas andere Kategorie gehören sodann zwei Genre-Gruppen, die sowohl, was Idee und Auffassung anbelangt, womöglich noch entschiedener modern und durch und durch deutsch sind: „Lieschen's Liebling" und „Das unterbrochene Gebet". Ersteres ist eine Kinderbüste. Auf der Schulter eines Mädchens von vielleicht acht Jahren sitzt ein Kätzchen, das mit dem Medaillon seiner Herrin spielt, während diese mit Wohlgefallen dem anmuthigen Spiele zusieht. Das zweite ist ein Hochrelief, ebenfalls ein kleines Mädchen darstellend, dessen Händchen zwar andächtig über der Brust zum Gebet gefaltet sind, dessen Augen und Gedanken aber auf etwas ganz Anderes sich richten, nämlich auf einen Käfer, der neben ihm auf einem Blatte sitzt. Man könnte darin die Macht der Natur sehen, die mit leichter Mühe die künstliche religiöse Dressur des kindlichen Gemüthes durchbricht.

Wir haben hier diejenigen Werke zusammengestellt, welche vom Künstler vollständig frei geschaffen worden sind (was natürlich bei Portraitwerken nicht der Fall sein kann), und seine Geistesrichtung am besten kennzeichnen. Wenn wir ihm nun im Verlaufe un-serer Charakterisirung das antike Formgefühl abgesprochen haben, so mag das vielleicht Manchem als Tadel erschienen sein, aber als solcher war es keineswegs gemeint. Man kann für die Antike eine hohe Verehrung hegen und braucht doch nicht von unseren Bild-hauern zu verlangen, sie sollen alles „antikisch" meißeln. Wir sind einmal moderne Men-schen, und so muß denn auch die Kunst ein modernes Gewand anziehen, wenn sie nicht als Fremdling unter uns wandeln, sondern zum Verständniß des Volkes sprechen

will. Man mag gern zugeben, daß die reine Formfreude der Griechen der Plastik günstiger war, als unsere beschauliche, schwermüthige Geistesrichtung, und man mag es bedauern, daß uns die geistige Verfassung abhanden gekommen ist, aus welcher jene Formfreude entsprang; man wird aber nichtsdestoweniger die Berechtigung einer künstlerischen Gestaltung unserer heutigen Gefühlsweise nicht bestreiten können und wird denjenigen Künstler loben müssen, der die nicht leichte Aufgabe zu lösen weiß.

Es bleibt uns nun noch übrig, über zwei Portraitwerke des Künstlers zu berichten, welche zugleich unter allen seinen bisherigen Arbeiten die bedeutendsten sind. Das erste ist die Bronzestatue des vor nicht langer Zeit verstorbenen Herrn James Suydam. Der Dargestellte, ein reicher New-Yorker Kaufmann, war einer der Stifter des theologischen Seminars der reformirten Kirche in New-Brunswick im Staate New-Jersey. Die Statue wurde von Freunden des Verstorbenen gestiftet und steht jetzt auf der Esplanade vor Suydam-Hall, einem zu dem Seminar gehörigen Gebäude. Leider ist sie an diesem Standorte in dem kleinen Landstädtchen, welche das Seminar birgt, so gut wie begraben, was für den Ruf des Bildhauers, zumal da dies Schicksal sein erstes derartiges Werk betrifft, sehr zu beklagen ist. Da über dasselbe schon in einer New-Yorker Korrespondenz berichtet wurde (S. Kunstchronik vom 29. April 1872), so können wir uns kurz fassen. Heß hat an dieser Statue bewiesen, wie es möglich ist, selbst unsere moderne Gewandung malerisch und anziehend zu behandeln, ohne derselben Gewalt anzuthun und ohne dem Dargestellten einen Mantel umzuhängen, den er im Leben nie getragen hat, oder gar vielleicht, wie man das hier zu Lande beobachten kann, dem neumodischen Rock die antike Toga hinzuzufügen, die dann natürlich mehr aussieht wie ein Betttuch. Der Verstorbene ist dargestellt, wie er, in Rock und leichten Ueberrock gekleidet, sich eben auf einen antikgeformten massiven Sessel niedergelassen hat. Er ist augenscheinlich in lebhafter Argumentation begriffen gewesen und lauscht nun der Entgegnung seines Begleiters. Die ganze Haltung drückt energische Thatkraft aus, wie das einem Manne der Geschäfte ziemt. Der Kopf (theilweise noch nach dem Leben modellirt) ist individuell und ausdrucksvoll und wird auch seiner Aehnlichkeit wegen gelobt. Heß hat es eben verstanden, durch feine Betonung des Charakteristischen ein lebensvolles Bild zu schaffen, während so vielen bei ähnlichen Aufgaben über dem Versuch einer schwächlichen Idealisirung aller Charakter verloren geht. Und doch macht gerade deswegen das Werk den Eindruck der Idealität. Es ist die Natur, aber in höherer Potenzirung. Noch besonders hervorzuheben ist die treffliche Behandlung der Haare. Wenn aber, um der Würde der Kritik nichts zu vergeben, das Lob auch immer von Aussetzungen begleitet sein muß, so würden wir wünschen, daß die Hände ein klein wenig ungebundener wären. In diesen sonst sehr schön modellirten Gliedmaßen merkt man noch eine leise Andeutung der Starrheit des Modells.

Weitaus das bedeutendste Werk seines Lebens und dasjenige, auf welches der Künstler selbst sowohl als seine Freunde die größten Hoffnungen bauen, ist jedoch seine Statue des jugendlichen Goethe, die bis jetzt freilich nur Entwurf ist, voraussichtlich aber in nicht gar ferner Zeit, in Bronze gegossen, den berühmten Central Park von New-York schmücken wird. Wenigstens hat die Statue bei allen denen, welche sie gesehen haben, so großen Anklang gefunden, daß sich schon im Sommer 1873 der Kern eines Komité's gebildet hatte, bestehend aus angesehenen deutschen Aerzten, Banquiers und Kaufleuten, um die Sache in die Hand zu nehmen. Leider aber kam die Finanz-Krisis letzten Herbst dazwischen, und so mußte man die Sache einstweilen ruhen lassen.



Standbild des jugendlichen Goethe. Von Georg Heß.

Goethe ist aufgefaßt, als junger Mann, im Vollbesitze seiner schöpferischen Kraft, kurz vor oder zur Zeit seiner italienischen Reise. Wenn es auch in gewissem Sinne wahr ist, daß die Verstorbenen unter uns in der Gestalt wandeln, in welcher sie von uns abschieden und eben in dieser Gestalt im Elysium fortleben, so hat das doch eigentlich nur für die Mitwelt Geltung. Für die Menschheit wird Goethe stets als der jugendliche Dichter des „Werther", des „Faust" und der „Iphigenie" im Gedächtniß und in der Verehrung fortexistiren, als der Apollogleiche Jüngling, der die Herzen aller Frauen bezauberte, und dessen Schönheit selbst die Männer Tribut zollten, und der Künstler ist daher berechtigt, ihn als solchen darzustellen. Demgemäß tritt uns denn auch der Goethe unseres Künstlers entgegen. In einer Hand den Stift, in der anderen, welche er leicht gegen die Brust drückt, ein Schreibheft haltend, ist er eben auf- und abgegangen. Plötzlich aber hat ihn ein aufsteigender Gedanke zum Stehen gebracht, man sieht noch das Uebergehen der einen Bewegung in die andere, der Kopf ist ganz leicht in die Höhe gerichtet, als sinne der Dichter noch über der Form, in welche er den Gedanken gießen will. War es in dem früher beschriebenen Werke die energische Thatkraft, welche zum Ausdruck kam, so ist es hier, ebenso angemessen, das vollständige Selbstvergessen des im Schaffen begriffenen Dichters. (Vergl. den Holzschnitt.)

Beiläufig bemerkt, würde diese Statue ein vortreffliches Pendant zu Schilling's „Schillerstatue" bilden. Dem Holzschnitt nach zu urtheilen, welchen die „Zeitschrift" im letzten Jahrgange brachte, hat auch jener Künstler seinen Schiller jugendlicher als gewöhnlich aufgefaßt. Und während sich in der Schilling'schen Statue die ruhigere Natur Schiller's, das wuchtigere, mehr contemplative und reflektirende seiner Poesie ausspricht, giebt uns der Heß'sche Goethe in richtigem Gegensatze die raschere, lebendigere, der Inspiration des Augenblicks gehorchende Natur Goethe's wieder, der jedes Gedicht ein Gelegenheitsgedicht sein sollte. Daß diese Entgegensetzung von Seiten des Künstlers nicht absichtlich, und veranlaßt durch die Schillerstatue geschah, wird schon aus der Entstehungszeit des Goethe-Entwurfs klar. Sie zeigt nur, wie beide Künstler, bei dem gleichen Vorhaben, eine jugendliche, stehende Statue ihres Sujets zu schaffen, das Richtige trafen. Freilich hat Schilling vor Heß einen großen Vorsprung voraus: — die Ausführung seines Werkes. Mögen auch darin sich die Beiden bald gleich stehen!

Wir haben schon vorher von poetischer Begabung Heß's gesprochen. Transatlantische sowohl als cisatlantische Blätter brachten wiederholt Proben davon. In besonders hervorragender Weise hat er sein Talent in dieser Richtung bei den Stiftungsfesten des Kunstvereins „Palette" in New-York bethätigt, indem er für dieselben verschiedene Festspiele dichtete, deren eines „Die Macht der Kunst", auch in Pamphletform veröffentlicht wurde.*) Als Schluß stehen hier die Zeilen, welche er einer kleinen Gedichtsammlung: „Vom Dornenpfade der Kunst", als Motto vorangesetzt hat, und welche sein Leben und Streben charakterisiren:

Steil war er mir! Sank ich am Hange hin,
Oft bluteten die Füße Verlechzt, mit trocknem Gaum.
Vom scharfen Dorn Noch bin ich oben nicht,
Und todesmüd Doch vorwärts streb' ich —
Ruhlos, rastlos!

S. R. K.

*) Aufgeführt am 7. März 1870. „Die Dioskuren" brachten s. Z. Auszüge daraus.

Streifzüge im Elsaß.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

VIII.

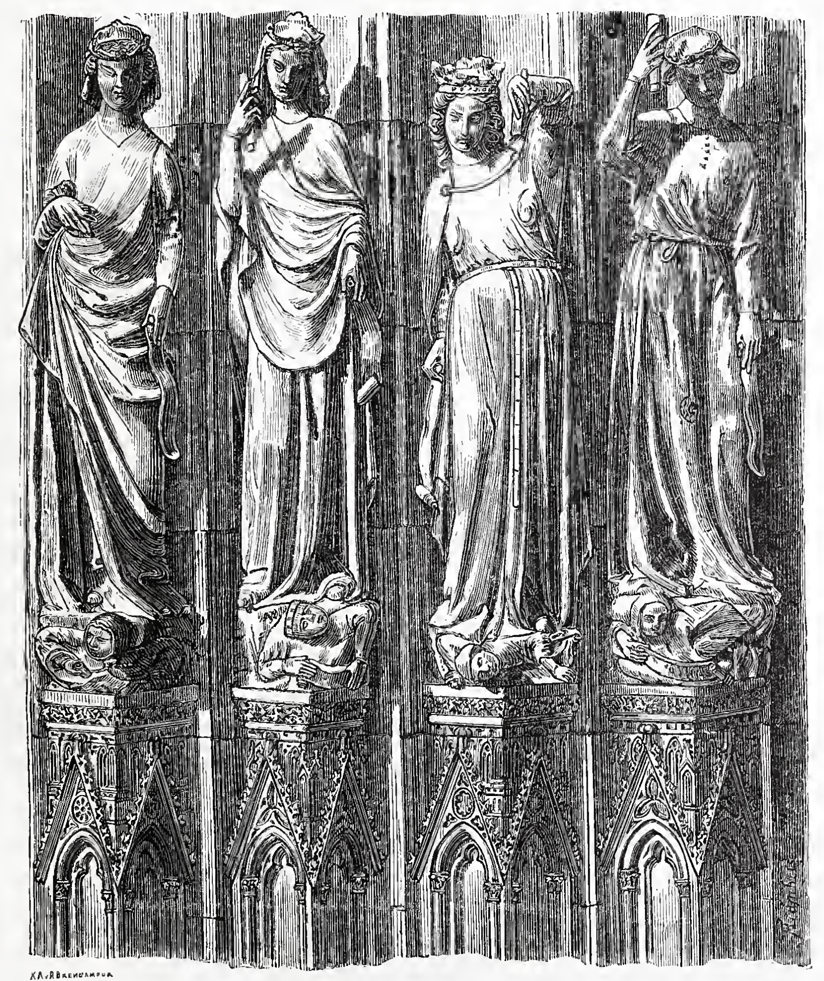
Das Straßburger Münster.

(Schluß.)

Neben der Herrlichkeit der Komposition und dem vollendeten Adel der einzelnen Formen erregt der Façadenbau auch durch den Reichthum des plastischen Schmuckes Bewunderung. Deutschland besitzt keinen zweiten Bau, der in dieser Beziehung den großen französischen Kathedralen so vollständig gleichsteht wie dieser. Nach dem Brauch des Mittelalters waren alle drei Portale dazu benutzt, in einer unermeßlichen Fülle von Bildwerken den gesammten Inhalt der christlichen Lehre in eine tiefsinnig gegliederte und glänzend entwickelte Dichtung zusammen zu fassen. Jedes Tympanon ist durch mehrere Reliefstreifen belebt, kleinere Gruppen und Statuen füllen, auf Konsolen und unter Baldachinen, die Hohlkehlen der Ueberwölbung, während größere Standbilder in den Wandungen der Portale, sowie zwischen ihnen und den heraustretenden Strebepfeilern stehen. Der Cyclus beginnt mit dem Nebenportal auf der Nordseite, das in dem Bogenfelde die Kindheitsgeschichte Christi, in den Hohlkehlen Engel und biblische Figuren enthält; unten stehen die Werke der Barmherzigkeit, ihren Fuß auf die sieben Todsünden setzend, und die Kardinaltugenden, gleichfalls siegreich auf Laster tretend. Diesem Prolog folgen die Darstellungen des Hauptportals, dessen Tympanon Christi Leiden vom Einzug in Jerusalem bis zur Himmelfahrt erzählt. Gruppen aus dem Alten Testamente, aus den Wunderthaten Christi, die Martyrien der Apostel und der ersten Blutzeugen des Heils bilden die Umrahmung, jene Hauptdarstellungen einleitend und vervollständigend. Am Mittelpfosten des Einganges steht die Gestalt der Madonna, welcher das Münster geweiht ist, beiderseits befinden sich vierzehn große Statuen von Patriarchen und Propheten, feierlich zum Empfange Maria's aufgereiht. Das Südportal, welches den Darstellungen der letzten Dinge gewidmet ist, bildet den Abschluß und knüpft zugleich an die poetischen Mahnungen an, welche durch die Werke der Barmherzigkeit und die siegreichen Tugenden an dem anderen Seitenportale vorausgeschickt sind. Im Tympanon das jüngste Gericht, in den Hohlkehlen Engel und Heilige als dessen Zeugen; unten, als Aufforderung, das Gericht des Herrn wachend zu erwarten, die fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen. Zu jenen tritt Christus als Bräutigam mit segnender Geberde, unter diesen steht die gekrönte männliche Figur der Welt (mundus), den Apfel emporhaltend und verführerisch lächelnd, aber am Rücken von Würmern zernagt. Die Sockel unter diesen Figuren enthalten Monatsbilder und Bilder des Thierkreises — ein Hinweis auf die Zeitlichkeit, deren Ende oben geschildert wird. Endlich gipfelt das Ganze in den Darstellungen des Spitz-

giebels, der über dem Mittelportal emporsteigt. Da thront König Salomo, den wir schon am Querhausportale gefunden, die Absätze eines niedrigeren Giebels, der in seinem Thron endigt, enthalten die Löwen, welche nach der biblischen Schilderung den Schmuck seines Sitzes bildeten. Der obere Giebel umschließt die thronende Madonna, über welcher endlich das Antlitz Christi, die sogenannte Vera Ikon, den Abschluß macht.[1])

Auch diese Bildwerke sind zu einem großen Theil durch den Fanatismus der Revolution beschädigt und zerstört worden, und manches ist nur in moderner Erneuerung vor-

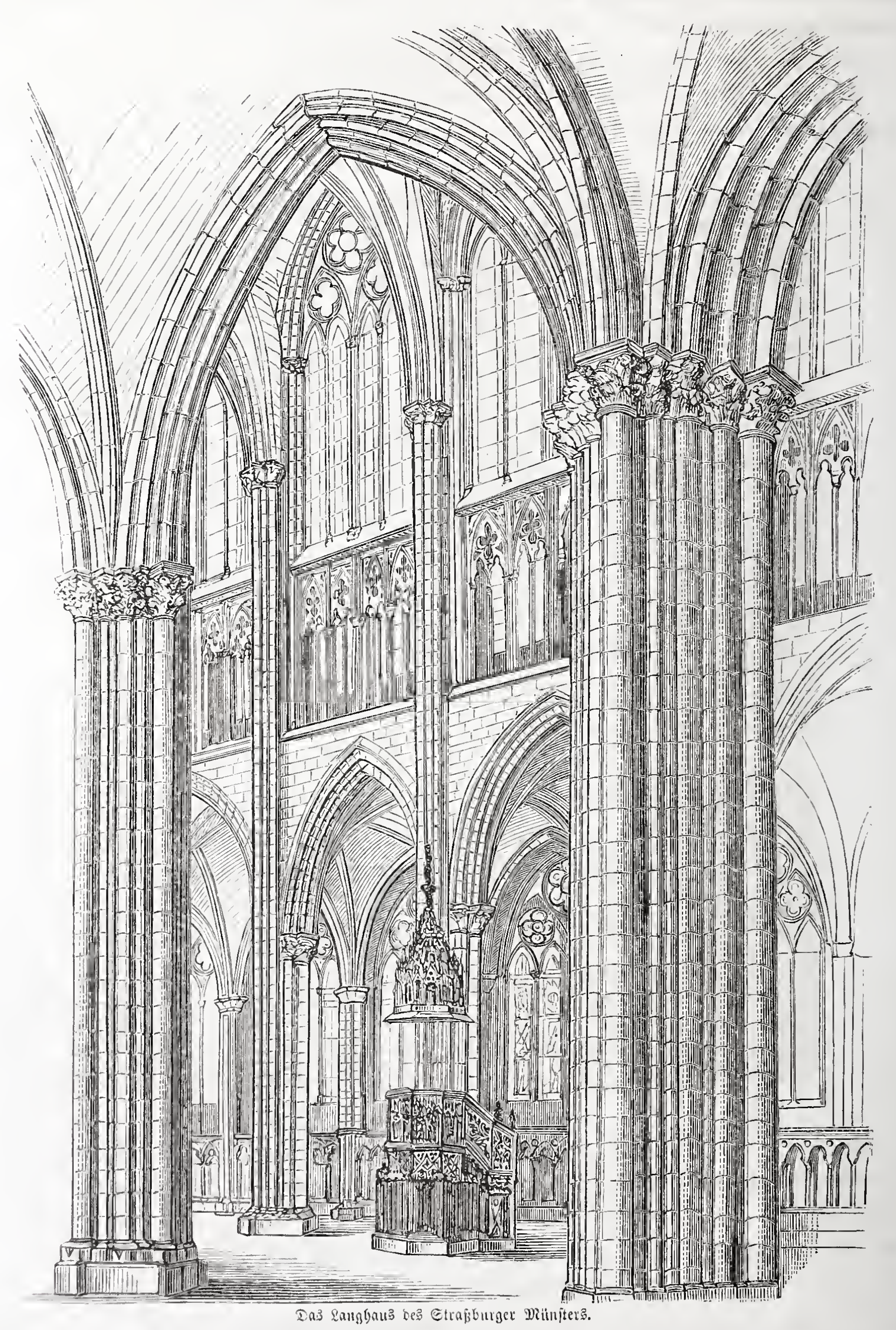


Vom nördlichen Seitenportal der Hauptfront.

handen. Am besten sind die unteren Statuen erhalten, nur die Madonna am Mittelpfosten ist neu. Den Figuren am südlichen Querhause sind sie an Schönheit, feiner Gewandung, Reinheit der Motive, zarter Anmuth der Bewegung nicht völlig gleich. Die Schlankheit ist freilich nicht mit Unrecht gemildert, aber die Gewandung ist bereits mehr auf malerische Massenwirkung angelegt, obwohl noch immer ein achtbares Verständniß für die körperlichen Formen vorhanden ist. Manchmal kommen manieristische Uebertreibungen in Geberde und Ausdruck vor, die ziemlich typischen Köpfe, an denen namentlich

1) Schilderung der Skulpturen bei Waagen a. a. O., bei Schnaase, Bd. IV. 2. Aufl., S. 295, und bei Straub, Le symbolisme de la Cathédrale de Strasbourg.

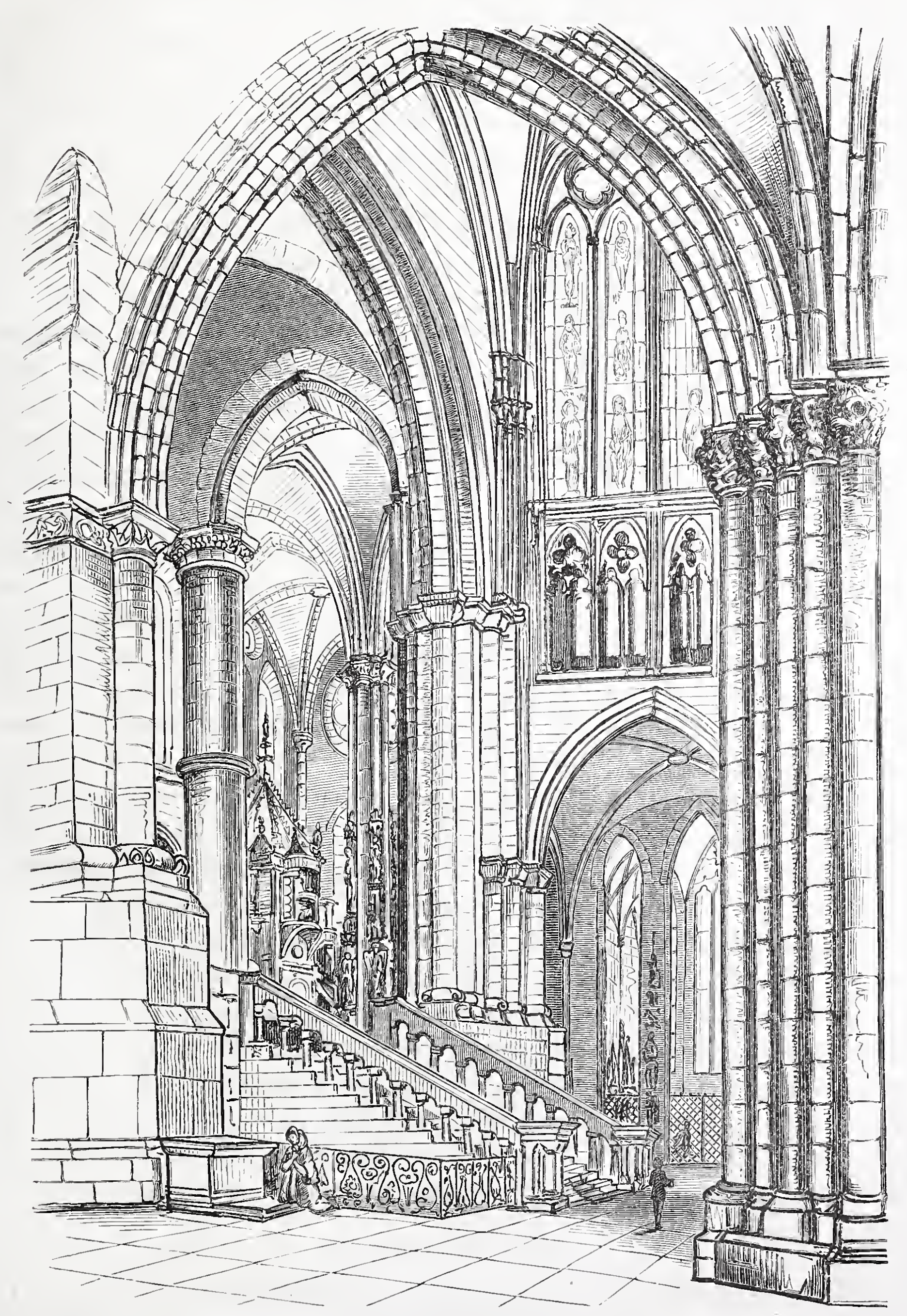
die schmalen Augen mit heraufgezogenen Brauen auffallen, sind hie und da durch das Streben nach größerer Belebung zu einem starren Lächeln verzogen. Das ist namentlich bei den klugen und thörichten Jungfrauen merklich, obwohl gerade diese Figuren wieder



Das Langhaus des Straßburger Münsters.

große Schönheiten zeigen, und die selbstzufriedene Ruhe der ersteren, die sinnliche, heitere Weltlichkeit der letzteren, die selbst ihr Mißgeschick leicht zu nehmen scheinen, sehr sprechend sind. Das Schwungvolle und Triumphirende der Tugenden, die feierliche Würde der Propheten an den anderen Portalen sind nicht minder bedeutend.

Größer ist der künstlerische Abstand gegen die Epoche der Savina in den Reliefs, von denen freilich nur die drei unteren Reihen im Mittel-Tympanon und ein Theil des jüngsten Gerichts im südlichen Portal — auch diese Stücke stark ergänzt — erhalten sind.



Partie an der Vierung des Straßburger Münsters.

Die Figuren sind kurz, die Motive gedrängt, das edle Raumgefühl der früheren Epoche ist nicht mehr vorhanden. Aber das liegt wesentlich an dem architektonischen Stil, dem sich hier die Plastik zu fügen hatte. Das halbkreisförmige Tympanon ist der Komposition viel günstiger als das spitze, das — wo sich nicht ein so glückliches Auskunftsmittel wie

in S. Martin zu Colmar darbietet[1]) — zu jener Theilung in einzelne Reihen und damit mehr zu breiter, erzählender Darstellung, als zu stilvoller und ruhiger Anordnung verlockt.

Ja die Gothik, selbst in ihrer Blüthezeit, ist der Plastik überhaupt nicht günstig, sie steigert den Umfang des bildlichen Schmuckes, aber gönnt ihm zu wenig Selbständigkeit und nöthigt ihn zu rein dekorativer Unterordnung unter die architektonische Gliederung, sie führt — wie hier in den größeren Statuen — zu der Uebertreibung mancher Motive in Folge eines Strebens der Bildhauer, sich neben der rauschenden Fülle der architektonischen Formen und Einzelheiten mehr zur Geltung zu bringen. Mag auch in Frankreich die Sache etwas anders stehen, in Deutschland fällt die Blüthe der Skulptur mit dem Uebergangsstil zusammen, entwickelt sich unter der lebendigen geistigen Bewegung des dreizehnten Jahrhunderts, aber noch aus romanischen Stilprincipien, und erlebt in der gothischen Epoche nur noch eine kurze Nachblüthe, welcher bald ihr Ziel gesetzt ist.

Der Façadenbau wurde kräftig gefördert, man hatte die Rose erreicht und konnte im Jahre 1291 in die Tabernakel auf dem ersten Absatz der Strebepfeiler zu den Reiterstatuen der französischen Könige Chlodwig und Dagobert, welche als die ersten Gründer des Münsters galten, diejenige des eben verstorbenen Königs Rudolph von Habsburg setzen. Da brach am 15. August 1298 durch die Unvorsichtigkeit der Dienerschaft König Albrecht's, der Straßburg besucht hatte, in den Ställen des bischöflichen Palastes Feuer aus. Das ganze Stadtviertel in der Nähe des Münsters wurde verwüstet, das Münster selbst litt den äußersten Schaden, nicht nur die innere Ausstattung verbrannte, auch Mauern und Wölbungen wurden so verwüstet, daß ein umfassender Restaurationsbau nöthig war[2]). Diesem gehören, nach Speckle, die Oberfenster mit dem Umgang, sowie die Gewölbe an; letztere aber wurden Mitte des 15. Jahrhunderts noch einmal erneuert, allerdings ganz im alten Geiste. Diese Herstellungen forderten nun zunächst alle Mittel und alle Kräfte für sich, und ihnen widmete sich Erwin wesentlich während seiner ferneren Wirksamkeit. Erwin suchte zunächst die Höhenmaße zu steigern, ließ das Dach bis zur Giebelhöhe des Vierungsthurmes, die innere Wölbung erheblich über das Querhaus ansteigen. Das höchste Ideal der vollendeten französischen Gothik, die vollständige Verdrängung der Mauer durch Fenster, welche den ganzen Raum zwischen den Pfeilern einnehmen, und durch Triforien zwischen ihnen und den Scheiteln der Arkaden, ist erreicht. Auch die Triforien bildete er durchsichtig, und auch die Seitenschiff-Fenster erweiterte er und gestaltete sie, wie die Oberlichter, viertheilig, mit vollendeter aber strenger Behandlung der Pfosten und des Maßwerkes. Noch immer sind die Verhältnisse des Langhauses nicht eben schlanke, namentlich im Gegensatz zur reich dekorirten inneren Vorhalle, die sich ihm unmittelbar anschließt und höher emporsteigt; doch Alles ist wohlthuend und glücklich abgemessen. Und wenn man auch innen die Aufeinanderfolge von Scheidebögen, Triforien und Fenstern zu gedrängt finden kann, so muß man doch umso-

---

1) Vgl. Zeitschrift Bd. VIII, S. 360.

2) (15. August 1298) „Anno ut supra festo assumptionis beate Virginis hora matutina, cum iam quatuor essent lecte lectiones, ignis invaluit iuxta locum, qui dicitur die Schnippfe, in domo que dicitur der Stempfin hus, qui consumpsit totum illum vicum, vicum sutorum, ex utraque parte. Ex illo igne incensa fuit nobilis ecclesia Argentinensis et consumpta fuit penitus morsu ignis, qui non solum ipsam consumpsit ecclesiam, sed campanas, organa et ornatus ecclesie devoravit, imo etiam remotas in cinerem redegit officinas, in tantum quod parietes et testudines murorum ruinam minabantur“ u. s. w. — Ellenhardi annales. Mon. Germ. S. XVII. S. 139. — Vgl. auch Closener und Königshofen bei Hegel S. 94. 723. 752.

mehr bei der Behandlung des Aeußeren Erwin's Mäßigung bewundern. Schon in der Façade zeigt sich, daß er, bei allem Streben nach Leichtigkeit und Eleganz, doch von jener einseitigen Vorliebe der deutschen Baumeister für eine rastlose, alles Andere überfluthende vertikale Bewegung frei ist. Dasselbe bewährte er, indem er das Strebesystem an den Langseiten ausdrucksvoll, aber einfach behandelte. Er gab den älteren unteren Absätzen einen Aufsatz von zierlichen Fialen, diese aber ordnen sich, da die Strebebögen ziemlich tief ansetzen, der Masse des Oberschiffes unter, und dessen Fries und Balustrade, nur leise durch kleine Fialen, die auf Halbsäulen längs der Wand fußen, unterbrochen, bilden umsomehr den ruhigen Abschluß, als der Meister selbst auf die beliebten durchbrochenen Spitzgiebel über den Fenstern verzichtet hat. Wir empfangen hier den Eindruck harmonischer Klarheit im Gegensatz zu der zerklüfteten Unruhe und eintönigen Theilung der Massen bei den Außenansichten des Kölner Domes.

Der Eindruck des Innern wird vollendet durch die Glasmalereien, die zu den besten in Deutschland gehören [1]). Vieles ist älter als die Vollendung des Langhauses und ist hernach in den umgestalteten Bau hinübergenommen worden. Einige Kaiserbildnisse des nördlichen Seitenschiffes gehören noch der letzten Zeit des 12. Jahrhunderts an [2]). Das Meiste hat das 13. und das 14. Jahrhundert gethan. Ihnen entstammen die Gestalten von Päpsten, Geistlichen, Märtyrern an der Nordseite des Oberschiffs, zum Theil auch die Frauengestalten gegenüber, Christi Stammbaum seit David im nördlichen Triforium und die Darstellungen aus der Marienlegende und dem Neuen Testament im südlichen Seitenschiff. Die ruhige Anordnung, namentlich das Ueberwiegen bedeutender Einzelgestalten ist wohlthuend. Im Farbengefühl zeichnet sich die elsässische Schule der Glasmalerei überhaupt aus.

Auch der Name eines Glasmalers, der im Münster gearbeitet hat, ist uns überliefert: Im Jahre 1348 wird ein „magister Johannes de Kirchheim pictor vitrorum in ecclesia Argentinensi“ als Testamentsvollstrecker namhaft gemacht [3]). Weiter wissen wir nichts von ihm, und wieviel oder was ihm zugehört, läßt sich nicht entscheiden, jedenfalls nicht die schönsten und wichtigsten Fenster, die von früherem Ursprunge sind.

Kaum hatte die Herstellung des Langhauses begonnen, als Conrad von Lichtenberg starb, am 4. August 1299, in Folge eines Lanzenstiches, den er im Kriege mit den Freiburgern empfangen. Sein Grabmonument mit der liegenden Figur und einem Baldachin-Ueberbau entstammt in der plastischen Arbeit wie im architektonischen Entwurf ohne Zweifel der Werkstatt Meister Erwin's. Dessen letztes Werk endlich war die zierliche Marienkapelle neben dem Lettner, erbaut für die Würdenträger der Stadt, die in ihr dem Gottesdienste beiwohnten, nach altem Zeugnisse ein Kleinod eleganter Durchführung und reichsten Schmuckes. Sie enthielt unter der Balustrade die Inschrift: „M.CCC.XVI. edificavit . hoc . opus . magister . Erwin. Ecce. ancilla. Domini . fiat . mihi . secundum . verbum. tuum. Amen.“ Dies Juwel ist beseitigt worden im Jahre 1681 nach Straßburgs Einnahme durch Ludwig XIV., der als Unwürdiger den Reiterbildern der Könige an der Hauptfaçade beigegeben worden ist. Als damals das Münster dem katholischen Gottesdienst zurückgegeben wurde, ließ Bischof Egon von Fürstenberg, der die Stadt an die Franzosen verrathen hatte, zur Erweiterung des Chors diese Kapelle sammt dem frühgothischen Lettner abbrechen.

1) Guerber, Essai sur les vitraux de la Cathédrale de Strasbourg. 1848.

2) Die schönen Fenster aus dem 12. Jahrhundert im südlichen Kreuzarme sind bei der Belagerung im Jahre 1870 zu Grunde gegangen.

3) Vgl. Grandidier, S. 256.

„Mir geschehe nach deinem Worte!“ — Wie eigen berührt uns dieser Satz der Inschrift, er klingt wie der schmerzliche Ausruf eines schwer Geprüften. Im selben Jahre 1316 hatte Erwin seine Gattin verloren. So meldet die Inschrift auf dem Grabstein: „ANO. DO. M.CCC.XVI. KAL. AVGVSTI. OBIIT. DOMINA. HVSA. VXOR: MAGISTRI. ERWINI“. Zwei Jahre später folgte er selbst der Gattin. Im Leichhöfel hinter der Johanneskapelle wurde unter ihrem Epitaph das seinige eingemeißelt. ANNO. DOMINI. M.CCCXVIII. KAL. FEBRVARII. OBIIT MAGISTER ERWINVS. GUBERNATOR. FABRICE. ECCLESIE ARGENTINENSIS. Darunter steht noch eine dritte Inschrift: ANNO. DOMINI. MCCCXXXVIIII. XV. KAL. APPRILIS. OBIIT. MAGISTER. JOHANNES. FILIVS. ERWINI. MAGISTRI. OPERIS HVIVS. ECCLESIE. Dieser 1539 gestorbene Meister Johannes ist aber, wie Schneegans bewiesen hat [1]), nicht der Sohn sondern der Enkel des großen Erwin gewesen. Wäre das Erste der Fall, so hätte es in der Grabschrift, wie in der zu Haslach, lauten müssen „magistri quondam operis“, ganz abgesehen davon, daß Erwin in seiner letzten Lebenszeit nicht blos Werkmeister des Münsters war, sondern „Gubernator fabrice“, wie seine Grabschrift angiebt, das heißt der Pfleger, welcher die Oberaufsicht des Baues führte und die Gelder verwaltete; von der eigentlichen Baumeister-Thätigkeit scheint er sich also in der letzten Zeit zurückgezogen zu haben. Der 1539 gestorbene Johannes war auch nicht Werkmeister des Baues, sondern eben blos ein „Meister Hans“, Sohn des damals lebenden Werkmeisters, der ebenfalls Erwin hieß. Dieser letzte war nun ein Sohn des großen Erwin, er und ein zweiter Sohn Johannes mit dem Beinamen Winlin (Diminutiv von Erwin) kommen beide ausdrücklich mit dem Zusatz „Werkmeister des Münsters“ schon im Jahre 1332 urkundlich vor, sie hatten also — wahrscheinlich gemeinschaftlich — dieses Amt inne und setzten den Bau im Geiste des Vaters fort. Im Donatorenbuch des Münsters, wo die Vermächtnisse nach den Monatsdaten aber ohne Jahrzahl eingetragen zu werden pflegten [2]), steht der Tod jenes zweiten Erwin am 22. April, der des Johannes Winlin am 8. Mai vermerkt; keines dieser Daten stimmt mit dem der Grabschrift von 1539. Der Baumeister der Kirche zu Niederhaslach muß ein dritter Sohn des großen Erwin gewesen sein, der vor den beiden andern (1530) starb. Spach hat ihn an anderer Stelle unter dem Namen Jacob erwähnt gefunden [3]).

Die Zeit, in welcher die Wirksamkeit des jüngeren Erwin und des Johannes Winlin endigte, steht also nicht fest. Jedenfalls ist dieser Termin nach 1339 (dem Datum der oben erwähnten Grabschrift) und vor 1348 zu setzen, wo ein anderer Werkmeister des Münsters, Gerlach, erwähnt wird. Noch baute man im alten Geiste fort und vollendete im Jahre 1365 die freistehenden Hauptgeschosse beider Thürme bis zur jetzigen Plattform. Die Quelle hiefür ist Königshofen's Chronik, in welcher die Vollendung der Kirche mit Ausnahme der vorderen Thurmfaçade im Jahre 1275 erwähnt und dann fortgefahren wird: „Donoch über zwei jor an sant Urbans tage, do ving men ane zu machende den nuwen turn des münsters wider die brediger, und wart vollebroht untz (bis) an den helm noch gotz gebürte 1365 jor. hie zwüschent wart der ander turn wider den

1) L'épitaphe d'Erwin de Steinbach. Revue d'Alsace, 1852.

2) Meist am Todestage selbst, mitunter auch erst wenige Tage später, bei Erwin z. B., der am 17. Januar gestorben war, erst am 19.

3) Hiernach ist das in unserem früheren Aufsatz, Zeitschrift VII, S. 267, über den Baumeister der Haslacher Kirche Gesagte zu modificiren.

fronhof, der do heisset der alte turn, anegefangen und gebuwen und gerwe (ganz) vollebroht[1]). Spätere Schriftsteller, welche aus dieser Quelle schöpften, haben sie mißverstanden und Verwirrung angerichtet. Man dachte, damit sei die Emporführung des Thurmbaues bis zum jetzigen Helm gemeint, man versetzte den erst im 15. Jahrhundert lebenden Johannes Hültz, den man als Vollender des Nordthurmes kannte, in diese Zeit zurück[2]). Aber Königshofen's Worte zeigen klar, daß er vom Emporführen beider Thürme und zwar zuerst des südlichen, der auch in der That die früheren Formen zeigt, bis zu gleicher Höhe redet. Was 1365 fertig war, ist das damalige freistehende Hauptgeschoß beider Thürme, über dem in der That nach kurzem Uebergang gleich der Helm folgen sollte. Diese Chronikstelle beweist, daß nicht nur 1365, sondern auch noch zwischen 1386 und 1390 als Königshofen schrieb[3]), keine Erhöhung der Thürme über Erwin's Entwurf hinaus projektirt war und an den häßlichen, schweren und trockenen Zwischenbau, der heut über Erwin's Rose lastet, noch nicht gedacht wurde. Erst am Schluß des 14. Jahrhunderts kann der neue Plan entstanden sein, welcher Erwin's Bau ganz veränderte, der Façade noch ein Stockwerk mehr gab, das sie aus allem Verhältniß mit dem Langhause brachte, sie nur als vorgeschobene Decoration erscheinen ließ, und über ihr einen viel riesigeren Thurmbau in Aussicht nahm.

Die Werkmeister des Münsters, welche nach Gerlach erwähnt werden, sind Meister Cuntz, der 1382 als Rathsmitglied vorkommt, Michel von Freiburg[4]), der 1383 zum Werkmeister ernannt wird, Ulrich Ensinger, Claus von Lohr u. s. w. Die ersten unter diesen sind immer noch unschuldig an dem geschmacklosen Einsatz, dessen Urheber im wohlverdienten Dunkel bleibt.

Sobald aber die Abweichung von Erwin's Plan einmal angenommen war, fand man geeignete Kräfte für die Ausführung des höheren Thurmbaues, welche — die veränderte Zeitrichtung einmal zugegeben — doch die damalige Gothik in ihren weicheren und spielenden Formen mit seltener Gewandtheit handhabten. Es waren die beiden Gebrüder Junckher aus Prag, Johann und Wenzel mit Namen, aus einem Egerländischen Adelsgeschlechte stammend. Im Jahre 1404 war das von ihnen gearbeitete „traurige Marienbild", eine durch die ergreifende Lebhaftigkeit des Ausdrucks berühmte Gestalt der schmerzensreichen Mutter Gottes, in das Münster gestiftet worden, und damit begannen die Beziehungen dieser Böhmischen Künstler zu Straßburg. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts war ein Straßburger Maler, Nicolaus Wurmser, nach Prag berufen worden, jetzt geschah das Umgekehrte. Die Junckher errichteten ein außerordentlich luftiges, schlankes Glockenhaus mit hohen Fenstern und vier frei emporsteigenden Schneckenspiralen, elegant und keineswegs unedel in der Behandlung, mit Statuen unter Tabernakeln geschmückt, und nicht ohne sichtliches Streben, den Einklang mit der Dekoration der Façade zu wahren. Dann aber trat noch einmal eine Aenderung ein, über den hohen Fenstern sollte ursprünglich das Glockenhaus geschlossen werden, die Aufsätze der

1) Cap. V. — Hegel. Chroniken von Straßburg. II. S. 722. Vgl. die Berichtigung, S. 1015. Im Jahre 1365 ward der „neue Thurm", der nördliche, bis dahin fertig, nachdem der „alte Thurm", der südliche, schon vorher soweit gebracht worden war.

2) Mehrere Forscher haben sich dadurch zu helfen gesucht, daß sie zwei Johannes Hültz annahmen; wie wenig Anhalt dafür vorhanden ist, beweist aber am besten die Darstellung von Gérard, der diese Annahme zu vertheidigen sucht. Nur ein Gewebe von Mißverständnissen liegt zu Grunde.

3) In dieser Zeit entstand der deutsche Text A der Chronik, vgl. Hegel S. 171.

4) Erst neuerdings ermittelt. Vgl. seine Bestallungsurkunde, Hegel, Chroniken von Straßburg, S. 1017.

Rippen für seine Ueberwölbung sind bereits vorhanden. Da übernahm im Jahre 1429 Johannes Hültz den Weiterbau des Thurmes, den er zehn Jahre später beendigte. Er erhöhte das Achteck noch um ein kleineres Geschoß, dessen kürzere Fenster hinter den geschwungenen Wimpergen der unteren ansetzen und führte die Treppenthürme zu gleicher Höhe weiter. Hierauf setzte er den Thurmhelm, der aber nicht nach dem Muster des Freiburger Münsterthurms als durchbrochene Stein-Pyramide mit acht starken, durch Maßwerk verbundenen Rippen gebildet ist, sondern in lauter einzelnen Abstufungen in die Höhe wächst, um bis zur Spitze besteigbar zu sein. Die doktrinäre Gesinnung der spätgothischen Zeit, welche das Verticalprinzip des Stils künstelnd und tändelnd auf die Spitze treibt, ist hier durchgedrungen und hat die ruhige Klarheit der Entwickelung einem effektvollen Einfall geopfert. Gewiß würde die Silhouette, die jetzt etwas Trockenes hat, lebendiger sein, wenn die vier Schnecken mit den Spitzhelmen gekrönt wären, die schon Goethe auf ihnen vermißte, wenn alle einzelnen Stufen des Helms den Schmuck durch kleine Tabernakel erhalten hätten, die einer der Baurisse angiebt.[1]) Aber das Ganze, eine konstruktiv interessante Leistung, ein seltenes Kunststück, zeigt doch in rein künstlerischer Beziehung die Entartung des Stils, der an den unteren Partieen der Façade in vollendeter Schönheit auftritt. Das ächte Kunstgefühl, das rein in dem Werke aufgeht, war durch den anspruchsvollen Handwerkergeist, der mit seiner technischen Geschicklichkeit prunkt und eine naturalistische Wirkung durch das Kolossale erzielt, verdrängt worden. Die Zeitgenossen staunten und waren befriedigt, die Straßburger freuten sich, einen Thurm von 450 Fuß Höhe zu besitzen, ohne sich klar darüber zu werden, daß die Einheit des ganzen Werkes durch diese Uebertreibung gestört war.

Als der Helm im Jahre 1439 fertig ward, galt das Münster für vollendet. Hültz lebte noch zehn Jahre, aber man dachte nicht daran, einen zweiten Thurm in Angriff zu nehmen. „Der jetzige Thurm" — sagt Schneegans — „und die ganze Gesammtanordnung der oberen Partien des Denkmals zeigen hinreichend, daß dieser Thurm für sich ein vollständiges Kunstwerk bildet, daß der Meister, der ihn schuf, sich damit begnügte, ihn den unteren Theilen der Façade anzupassen und mit dem Gesammteindruck der Front in bestmöglichen Einklang zu setzen. Aber der jetzige Thurm sollte ein einziger und allein bestehender sein, darauf war der ganze Entwurf des Architekten berechnet[2].)"

Dennoch gab es bei einem solchen Bauwerk fortwährend zu thun. Die Straßburger Bauhütte bestand fort, in alter Geltung nah und fern. Meister Jost Dotzinger aus Worms, der Nachfolger von Hültz, hatte sämmtliche Langhausgewölbe zu erneuern, was er treu und diskret im alten Geiste that. Dann waren Kunstwerke zur inneren Ausstattung anzufertigen. Hans Hammerer schuf im Jahre 1485 die Kanzel mit ihrem reichen plastischen Schmuck. Dem Gebäude selbst wurden mehrere Kapellen hinzugefügt, unter denen allerdings eine, die Katharinenkapelle, am Ostende der südlichen Langhausseite, schon 1349 als Grabkapelle des Bischofs Berthold von Buchek geweiht worden war.[3]) Bei eleganten Verhältnissen, mit zwei Gruppen von je drei schlanken Fenstern an der Südseite, vertritt sie den Stil dieser Zeit ganz glücklich, hat aber im Jahre 1547 durch Speckle ein neues Gewölbe mit gebogenen Rippen, also in den Formen einer

1) Vgl. die Ausgabe in Facsimile von Chr. W. Schmidt, 1850.

2) Revue d'Alsace, 1852, S. 11, Anm. Schneegans versprach, hiefür den vollen historischen Beweis zu liefern, wurde aber durch sein frühes Ende daran gehindert.

3) Vgl. Closener, bei Hegel, S. 93.

ganz verwilderten Gothik, erhalten. Ihr nördlich gelegenes Seitenstück entstand erst zwischen 1515 und 1520 in der von Conrad Wagt erbauten Martinskapelle mit ihrer spielenden Zierlichkeit außen und innen. Kurz vorher hatte Meister Jacob von Landshut in den Jahren 1495 bis 1505 die jetzt innen in drei Räume getheilte St. Lorenz-Kapelle erbaut, welche sich der nördlichen Querhausfront vorlegt. Mit den üppigen, tändelnden und launenhaften Formen, den gewundenen Giebeln und pflanzenartig gebogenen Spitzen, mit der Fenstergliederung, welche die Pfosten durch Rundbögen verbindet und das Maßwerk in ein Geflecht von Schleifen verwandelt, mit den astartigen Bogenverschlingungen und den in naturalistische Pflanzenformen übergehenden, freischwebenden und sich übermüthig ablösenden Ornamenten, ist dieser Vorbau eines der abenteuerlichsten Experimente des gothischen Rococo. Aber wenn die Außenansicht als Ganzes auch noch einen gewissen phantastischen und malerischen Reiz hat, so braucht man nur die plastischen Figuren zu den Seiten des Portals, in ihrer Häßlichkeit der Bildung, ihrer Unruhe der Gewandung, ihrer unerträglichen Kümmerlichkeit und spießbürgerlichen Gewöhnlichkeit zu sehen, um sich klar zu machen, welche schrankenlose Barbarei der Form mit der späteren Gothik einriß, und wie sehr unserer damaligen Kunst die Läuterung des Formensinnes durch die Renaissance noth that.

So stand das Münster da, als eine neue Epoche begann. Es ging in den folgenden Zeiten nicht ohne Schädigungen und Gefahren für dies „glorreiche Werk" der mittelalterlichen Baukunst ab. Manches Kunstwerk des Innern mußte der Bilderfeindlichkeit in der Reformationszeit weichen. Die neue Besitznahme durch den katholischen Kultus seit dem Einbruch der Franzosen hatte, wie wir sahen, barbarische Umgestaltungen im Gefolge. Dann kamen die schauderhaften Verwüstungen während der französischen Revolution. In unserer Zeit hat eine bescheidene und kundige Herstellung unter Leitung des jetzigen Dombaumeisters Klotz Schritt für Schritt das Ihrige gethan; und als im Jahre 1870 die deutschen Geschütze Straßburg wiedereroberten, ging es bei pietätvoller Schonung des ehrwürdigen Denkmals im Ganzen ohne schwerere Verletzungen ab.

Bald nach der Einnahme Straßburg's ward von dort ein Aufruf erlassen, welcher die „ganze civilisirte Welt" zu Spenden für die Herstellung des Münsters aufforderte und dabei zugleich die „Förderung des gänzlichen Ausbaues der immerhin noch unvollendeten Kirche" in Aussicht nahm. Offenbar war damit der Bau eines zweiten Westthurmes gemeint; hatte man das auch nicht ausdrücklich ausgesprochen, so wurde es doch meist so verstanden.[1]) Dies war eine neue Regung des romantischen Sinnes, welcher sich in unserer Zeit mehrfach nicht mit der Pflege und Herstellung älterer Denkmäler begnügt, sondern den Versuch gemacht hat, das vom Mittelalter unvollendet Zurückgelassene im Stil desselben weiterzubauen. Bei dem Kölner Dom war dies wenigstens möglich, das Vorhandene gab Anhalt genug, und man hatte die alten Risse der Westfront wieder aufgefunden, so daß man korrekt den Plänen aus der ersten Zeit des vierzehnten Jahr-

1) Einen Beleg dafür liefert der Aufruf der Darmstädter Kunstgenossenschaft, welcher bald folgte (vgl. Kunstchronik Bd. VI. S. 54). Dieser nimmt den Mund sehr voll, läßt „die Idee Erwin's traurig über dem unfertigen und geschädigten Bau schweben", und den Meister „zürnend einen ewigen Vorwurf gegen uns schleudern, wenn wir nicht versuchten, das zur Wirklichkeit zu bringen, was er allein in seines Geistes Gedanken getragen hat", und verlangt „das Straßburger Münster in doppelthürmigem Ausbau aufgerichtet als das Symbol des fertigen neuen Reiches." — In unserer Kritik dieser Auffassung, wie wir sie oben folgen lassen, haben wir uns im Wesentlichen erlaubt, den Inhalt eines Aufsatzes in der National-Zeitung vom 4. November 1870 zu wiederholen.

hunderts folgen konnte, welchem der Entwurf dieses Bauwerks mit Ausnahme des früheren Chores angehört. Anders verhält es sich mit dem Straßburger Münster, an welchem die verschiedensten Epochen, jede in ihrer Weise, thätig waren. Aus diesem Bau eine einheitliche Schöpfung zu machen, auch nur Erwin's Façade einheitlich herzustellen, ist nicht möglich. Will man etwa, um das zu thun, zunächst den mittleren Oberbau der Façade und den ganzen Nordthurm von der Plattform an beseitigen? Oder will man dem jetzigen Thurm, in seinen späten Formen und seinen übertriebenen Verhältnissen, die dem Unterbau nicht entsprechen, ein Seitenstück geben? Es würde dem architektonischen Sinn unserer Zeit widerstreben, an dieser Stelle die Formen einer entarteten Kunstperiode noch zu häufen. Bei einer Verdoppelung des jetzigen Thurmbaues würde das Mißverhältniß des ganzen Frontbaues, das gewaltsame Eingreifen in den ursprünglichen Plan noch weit verletzender sein.

Eine besonnene Restaurationsthätigkeit kann noch immer dem Münster wesentlich zu Gute kommen. Sie kann die geschmacklosen Anbauten vor den Seitenschiffen — ursprünglich Läden — entfernen, die nüchterne Sakristei aus dem vorigen Jahrhundert durch eine stilgemäße ersetzen, vielleicht sogar den Vierungsthurm erneuern, der erst durch den Brand von 1759 zu Grunde gegangen ist. Aber damit sei es genug. Wir müssen unsere Vorstellung mit dem Bilde des Münsters zu erfüllen suchen, wie Erwin es sich dachte, aber in Wirklichkeit können wir es nur so aufnehmen und bewahren, wie es uns die Jahrhunderte überliefert haben. Den Schöpfungen des Mittelalters giebt das naive Sich-Anlehnen jeder Zeit und jeder Geschmacksrichtung an die andere ein ganz besonderes Interesse. Fehlt dadurch oft die volle architektonische Einheit, so findet sich an ihrer Stelle mitunter ein malerischer Reiz, der auch wieder seine unerreichbare Eigenthümlichkeit hat. Die Denkmäler des Mittelalters haben gerade so, wie dieses sie uns überliefert hat, ihren geschichtlichen und selbst ihren künstlerischen Werth, in dieser Gestalt gewinnen sie für uns ihren besonderen Charakter. Unsere Vorstellung von der Kathedrale Notre-Dame zu Paris könnte sich schwer trennen von dem Bilde der beiden flachgedeckten Thürme, denen von jeher der Helm gefehlt hat. Ebenso hat das Bild des Straßburger Münsters, wie es einmal geworden ist, mit dem einen hohen Thurm auf der Plattform, in unserer Phantasie Bürgerrecht. So sahen es Geschlechter vor uns aufragen, so erblickte es der junge Goethe, als ihm der Hymnus von Erwin an Steinbach von den Lippen tönte, so stand es vor uns, als wir im Sommer 1870 mit Bangen die Flammen und den Rauch der bombardirten Stadt rings umher aufsteigen sahen. So mag es auch in Zukunft über das Land, das nun wieder unser ist, emporragen.

Goethe und der Sächsische Kunstverein.

Von Hermann Uhde.

Mit Benutzung der Akten des Vereins.

(Schluß.)

Dieses alles berichtete Herr von Quandt zwei Tage später an Goethe, in seinem Schreiben alle ihm unbequemen Erörterungen, z. B. über Preller und dessen Bilder, diplomatisch umgehend. Das Concept lautet im Wesentlichen:

„Ew. Excellenz

sage ich den unterthänigsten Dank, daß Hochdieselben mich darauf aufmerksam gemacht haben, daß der Bibliotheksdiener Römhild keine Entschädigung für seine Bemühungen in Geschäften des Kunstvereins erhalten hatte. Das Komité ist dankbar bereitwillig, dem dienstfertigen Manne eine Remuneration zukommen zu lassen.

Meine verehrte Freundin, Fräulein Seidler, ist eiligst von hier abgereist, weil sie von der Furcht vor der Cholera durch einige bejahrte Damen, bey welchen sie wohnte, angesteckt worden war, obwohl Dresden nicht mehr, ja leicht viel weniger von diesem Uebel zu fürchten hat, als andere Orte, zumal solche, welche in einer niedern Gegend liegen. Ich habe mich nun schriftlich an sie gewendet und angefragt, ob sie das Gemälde, die Poesie und Malerey vorstellend, dem sächsischen Kunstvereine für das vom Comité ausgemittelte Honorar von Einhundert Stück Ducaten in Gold, überlassen will, und erwarte ihre baldige Antwort. Ich hoffe, und es schien mir auch, daß Fräulein Seidler mit der Ueberzeugung von hier abgereist ist, daß es unter den Comitémitgliedern keine ihr übelwollenden Gegner giebt, und Freimüthigkeit im Urtheil mit Achtung und Wohlwollen sich recht gut vereinen läßt. Wer so wahres Talent besitzt, wie die Seidler, wird selbst durch Tadel nicht abgeschreckt, sondern findet in sich Kraft, das Mangelhafte zu verbessern. Auch hat diese Künstlerin hier allgemeine Achtung erworben, und ihr Gemälde ist aus reiner Würdigung des Verdienstes erkauft worden.

Ew. Excellenz haben für den Kunstverein schon so viel und so wohlwollend gewirkt, daß wir mit unauslöschlicher Dankbarkeit uns dessen immerdar erinnern werden, und überzeugt seyn dürfen, daß Hochdieselben uns dero Wohlwollen nicht entziehen werden, wenn Ew. Excellenz auch forthin der Angelegenheiten dieses Vereins sich nicht mehr annehmen können. Mit wahrer Bewunderung haben wir es erkannt, wie viel Zeit uns Ew. Excellenz schon opferten, und diese ferner in Anspruch zu nehmen, würde undankbar seyn. Nur eine Frage erlauben mir Ew. Excellenz noch an Dieselben zu richten. An wen sollen wir uns in Zukunft in Weimar wenden? Ich zweifle nicht, daß mehrere Freunde der Kunst und der guten Sache bereitwillig seyn würden, sich der Angelegenheiten des Vereins anzunehmen, zumal wenn Ew. Excellenz einen oder den andern dazu ausersehen wollten."

Diesem Brief muß Herr von Quandt einen zweiten auf dem Fuße haben folgen lassen, es ist von demselben jedoch kein Concept verhanden. Goethe's Antwort lautete:

„Ew. Hochwohlgeboren

habe vorerst für die so einsichtige als wohlwollende Einleitung bestens zu danken, wodurch Sie die Angelegenheit unserer guten Seidler zu einem erwünschten Ende geführt. Möge diese schätzbare Künstlerin Denenselben auch in Zukunft empfohlen bleiben, und sich Ihres fördernden Rathes immer bedienen dürfen.

Auch um den Verein hat sie viel Verdienst, indem sie nicht nur die einfallenden Lücken wieder auszufüllen, sondern auch neue Theilnehmer zu gewinnen die Gabe hat. Ich lege als Zeugniß die Namen erst hinzugetretener Personen bey, denen ich Interimsquittungen gegeben, und für welche ich mir nun neue Nummern und Loose erbitte. Wie ich denn auch alles dahin Gehörige wie bisher an mich gesendet wünsche, indem ich von einer Angelegenheit, die ich für so wichtig halte, mich nicht trennen möchte, ohne für ihre Vortheile hier am Orte gesorgt zu haben. Wegen der Remuneration des Dieners, wird Fräulein Seidler nächstens schreiben.

Bey Gelegenheit einer Uebersetzung meiner Iphigenie in's Italiänische, meiner zugleich erwähnt zu sehen, würde mir sehr angenehm seyn.

Ew. Hochwohlgeboren sprechen von einer Medaille, die mein Bildniß führt; eine neue Auflage derselben, in Genf, nehme mir nächstens die Freyheit zu übersenden, da ich denn auch ein Exemplar für genannte Dame beyzulegen nicht ermangeln werde.

Sollten Ew. Hochwohlgeboren eine leichte hübsche Zeichnung, die mir Ihre neue Acquisition des Schlosses Dittersbach*) vergegenwärtigte, von einem Ihrer jungen muntern Künstler aufnehmen lassen, so würde ich näher wissen, wo ich Sie von Zeit zu Zeit in Gedanken besuchen könnte. Ich stelle mir den

*) Herrn von Quandt's 1829 erkauftes Landgut unweit Dresden. Dittersbach liegt „nur drei Stunden von Dresden; es hat außer einem bedeutenden Feldbau, großer Schafzucht, auch noch weitläufige Waldungen. Es liegt an einem Bache, der sich durch freundliche und ernste Thäler hinzieht. Die Gegend ist wirklich sehr mannichfaltig und schön." (Quandt an Louise Seidler, 26. Novbr. 1829.)

Aufenthalt als sehr reizend vor, zu welchem ich um so mehr Glück wünschen kann, als ich vernehme, daß sich in Dresden alles Oeffentliche zum Besten anläßt.

Ferner zu Vertrauen und Theilnahme mich angelegentlichst empfehlend

hochachtungsvoll

Weimar, den 10. Octbr. 1831. gehorsamst

J. W. v. Goethe."

Unter diesen Brief hat Herr von Quandt nachstehende Bemerkung gesetzt:

„Die Seidler hat seitdem geschrieben, daß Goethe wünscht, dem Bibliotheksdiener für seine Bemühung in den drey letztverflossenen Jahren 15 Thlr. und jährlich dann 5 Thlr. zu geben, welches wohl zugestanden werden kann."

Und an Louise Seidler schreibt Herr von Quandt am 6. November 1831:

„Noch bitte ich, mich dem Hochverehrten bestens zu empfehlen und auszurichten, daß ich als Vorstand des Kunstvereins die dem Bibliotheksdiener Römhild zugedachte Belohnung bestens bewillige."

Auf den 19. Decbr. 1831 wurde nun die Generalversammlung, in welcher die Verloosung stattfinden sollte, festgesetzt und mittels Circulars vom 28. October dazu eingeladen. Da die laufenden Geschäfte am Schlusse des Jahres erledigt sein mußten, so traf Goethe dazu alle Anstalten. Das Nähere besagt sein, diesmal nicht an Herrn von Quandt, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach an den Sekretair und Kassenführer des Vereins, Hofrath Winkler, gerichteter Brief:

„Ew. Wohlgeboren

habe zuvörderst zu vermelden: daß die zweyte Sendung der Kupferstich-Hefte und ein Nachtrag beider, für die neu eintretenden Mitglieder, glücklich angekommen, auch zu Vergnügen und Aufmunterung der Actionäre das ihrige gewirkt.

Sodann liegt hier angeschlossen das rectificirte Verzeichniß*), wobey die Einrichtung getroffen, daß man die abgehenden Actionäre zugleich mit den eintretenden bemerken kann.

Ferner liegt bey die Rechnung der Einnahme, mit Bemerkung der Geldsendungen; da denn die letzten dreyßig Thaler mit dem Postwagen ebenfalls abgehen. Ein Schreiben an Herrn von Quandt ist gleichfalls beygelegt.

Und so wäre denn für dieses Jahr das Geschäft in so fern geschlossen, und wir hätten nun zu erwarten, was das gute Glück weiter über die angeschafften Bilder beschließen wird.

Auch will ich hier bemerken: daß Herr von Quandt bey mir die Anfrage gethan, ob man nicht unter den Kupferplatten die Namen der Gewinnenden weglassen sollte, indem dieses zu einigem Aufenthalt Anlaß gebe?

Wir sind auch in diesem Punkte mit dem, was eine verehrliche Direktion beschließen wird, völlig einverstanden.

Bemerkt ist schon und anerkannt, daß Fräulein Seidler sich dieser Angelegenheit auf's ernstlichste annimmt, und dabey von dem genannten Römhild auf das treufleißigste unterstützt wird. Indessen bitte ich noch alle Sendungen nach wie vor an mich zu adressiren, wie ich denn geneigt bin, die Uebersicht des Geschäfts zu behalten, jedoch dasselbe dergestalt in jene Hände zu legen, daß es bey irgend einer Veränderung keine Stockung erleide, und die hochverehrlichen Dresdener Freunde sich eines dauernden guten Verhältnisses mit den Weimarischen Actionärs versichert halten können. Hochachtungsvoll

Ew. Wohlgeb.

Weimar, den 29. Novbr. 1831. ergebenster Dr.

J. W. v. Goethe."

Der diesem Schreiben beigeschlossene Brief an Quandt ist nicht mehr vorhanden; Goethe's nächster Brief datirt erst drei Wochen später. Den Schlüssel zu seinem Verständniß bilden folgende Zeilen Quandt's an Louise Seidler, d. d. 6. November 1831**):

„Nächstens schreibe ich an den Herrn Minister von Goethe selbst, und sende zwey Zeichnungen, welche Ihnen einen Blick in meine Thäler um Dittersbach gewähren werden. Der schöne Herbst hat den Künstler in seiner Arbeit begünstigt."

Aller Muthmaßung nach hatte Goethe die hier in Aussicht gestellten, früher von ihm erbetenen Zeichnungen erhalten, als er schrieb:

„Ew. Hochwohlgeboren

von den herrlichsten Kunstwerken umgeben, eigenen sowohl, als den Freunden wie dem Staat gehörigen, fühlen sich freylich zu den höchsten Forderungen berechtigt, indessen wir andern uns schon mit dem begnügen, was ein wackerer Künstler geleistet hat.

*) Quandt hatte um dasselbe in einem Briefe an Louise Seidler gebeten, „um die Register des Vereins vor der Verloosung der Gemälde zu vervollständigen."

**) Abgedruckt bei Uhde, a. a. O. S. 428.

Ich kann nicht aussprechen, wie angenehm mir diese beyden Bilder sind, die mit so vieler Sorgfalt, Klarheit und Reinlichkeit, und mit dem einer guten Kunstschule eignen Geschmack, der wirklich in einer löblichen Disposition, Haltung und Färbung sich manifestirt, gar löblich ausgeführt sind. Danken Sie dem wackern Manne in meinem Namen, denn ich schätze diese Art, die sich von Zingg und Klengel herschreibt, von denen ich gar schöne aquarellirte Zeichnungen aus früherer Zeit besitze.

Achten wir ja diese Art, welche sich mittheilen und lernen läßt, ohne die höheren Forderungen aufzugeben, welche nur durch höchstbegabte Individuen zu erreichen sind.

Nun, da Sie selbst die Gefälligkeit hatten, die Standpuncte auszusuchen, wo sich die Gegend auf's beste entfaltet, und in sich wieder zusammenfügt, so würde es Sie gewiß unterhalten, wenn es möglich wäre, Ihnen auf einem Blatt darzustellen, wie ich mir das liebe Dittersbach, die neu gegründete Schönhöhe und das benachbarte Stolpe zusammengedacht; es gäbe ein Bild, das den steilen Darstellungen der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts sich zur Seite stellte. Hier aber ist alles so anmuthig, die Höhen so mäßig, das flächere Land so hübsch bewegt, daß man begreift, wie seit vielen Jahren eine bedeutende Besitzung sich hier gründen und zusammenhalten können, wovon uns die topographischen Wörterbücher hinreichend belehren, und wozu wir Ihnen von Herzen Glück zu wünschen haben.

Ich mag nun also diese abgebildete Gegend hin und wieder, in ihrer höchst verständigen, und ich darf wohl sagen, vernünftigen Lage betrachten, so erquickt mich die Hoffnung, daß die liebe Natur auch zur Vernunft gekommen sey, und alle jene verrückten fieberhaften Erschütterungen für immer aufgegeben habe, damit sowohl die umschauende, umsichtige Schönhöhe, als das daran sich schließende Wohlhaben für ewige Zeiten gesichert sey, und, mitten unter den problematischen Ruinen der Vorzeit, Ihnen und Ihren Nachfahren fest und beruhigt verharren; auch das Reelle, Faßliche, Nützliche, wie es in diesen Bildern vor uns liegt, immerfort unverkümmert zur Freude gedeihen möge.

Soviel für heute, da mir noch gar manches dankbar zu erwiedern und mitzutheilen übrig bleibt.

Weimar, den 18. Decbr. 1831. Dankbar verpflichtet

J. W. v. Goethe."

Am Tage nach der Abfassung dieses Briefes, am 19. Decbr., fand die Dresdener Generalversammlung statt. Auch diesmal ging Weimar bei der Verloosung nicht leer aus; die Großfürstin-Großherzogin Maria Paulowna gewann eine „Wallfahrtscapelle bei Graupen" von Croll, die Räthin Meisel ein Ferd. Olivier'sches Bild: „Karlskirche zu Wien." („Malerey und Poesie, allegorisches Gemälde von Fräulein Seidler aus Weimar" fiel auf die Actie Nr. 279 dem Sächs. Staatsminister von Zetzschwitz zu.)

Wie immer gingen jene Gewinnste unter Goethe's Adresse nach Weimar. Der Dichter antwortete:

„Ew. Hochwohlgeboren

finde mich schuldig anzuzeigen, daß die beyden Landschaften glücklich angekommen, an die Gewinnenden vertheilt, und mit Geneigtheit aufgenommen worden sind.

Mir war es höchst interessant, eine Landschaft im Sinne des achtzehnten, eine andere im Sinne des neunzehnten Jahrhunderts neben einander zu sehen. Hochdieselben wissen besser was ich sagen will, als ich es auslegen konnte. Auch dies halte ich für ein großes Verdienst der Vereine, daß jede Kunstart, die einige Zeit unter den Lebendigen gilt, weit umher verbreitet werde; das giebt in der Folge eine Uebersicht der Kunstgeschichte, wie wir die Weltgeschichte auch nur nach wechselnden Ereignissen begreifen.

Mehr nicht für diesmal, nur darf ich nicht unterlassen zu bemerken: daß es doch gar sonderbar seyn müßte, wenn ich nicht um und in Dittersbach manchmal spukte, so oft gehe ich auf Ihren Wegen und Stegen spazieren.

Doch will ich noch eins, mit Ihrer Vergünstigung, nachbringen; wenn sich in jenem problematisch-zerstückten Sandstein, noch hie und da Spuren eines Organismus finden, so bitte ich ja, es für mich aufzuheben und gelegentlich zu übersenden. Sie befördern dadurch ein vieljähriges Studium, dem ich nicht entsagen kann, indem ich, auf meine Art und Weise immer im Stillen fortschreitend, beobachte, und zu denken nicht unterlasse.

Weimar, d. 27. Febr. 1832. Hochachtungsvoll

J. W. v. Goethe."

Dieser Brief war der letzte, den der Dichter nach Dresden richtete; drei Wochen später war die Hand erkaltet, welche soeben noch nach merkwürdigen Petrefakten sich begierig ausgestreckt hatte. In der Generalversammlung der Aktionäre des sächs. Kunstvereins vom 16. April kam, wie das Protokoll berichtet, „Herr von Quandt mit schmerzlichen Gefühlen*) auf die Berührung des Verlustes, welchen der Kunstverein im abgewichenen Monat durch das Ableben unseres Goethe

*) Ein rührender Brief Quandt's an Louise Seidler, in welchem er den Eindruck schildert, den Goethe's Tod auf ihn gemacht, ist abgedruckt bei Uhde a. a. O., S. 431—433.

erlitten. Denn den unsern konnten wir ihn mit vollem Rechte um deßwillen nennen, weil er als Greis noch ein so jugendlich warmes Interesse für unser Institut gefaßt, und solches noch kurze Zeit vor seinem Hinübergehen schriftlich in Briefen an den Herrn Vorstand ausgesprochen. Endlich fragt der Herr Vorstand noch an: „ob es nicht den Mitgliedern des Kunstvereins genehm sein möchte, wenn er in dem des ehesten in den Druck zu gebenden Jahresberichte Auszüge aus einigen der interessantesten Briefe Goethe's in Bezug auf dieses Institut mittheile?“ Welches allgemein für sehr wünschenswerth erachtet wird.“

Die in den letzten Worten ausgesprochene Absicht ward jedoch — muthmaßlich um der in der Sache selbst liegenden Schwierigkeiten willen — nicht ausgeführt. Dennoch aber gedachte der Jahresbericht des Dichters, und zwar mit folgenden warmen Worten:

„Mit tiefster Trauer sprechen wir die Unermeßlichkeit eines Verlustes, der uns betraf, durch den großen Namen dessen, den wir verloren, aus: Goethe schied von uns! Denn im Leben war er der Unsere, wie dies unverkennbar aus den Briefen klar und gefühlvoll hervorleuchtet, die wir als Heiligthümer in unsern Vereinsakten aufbewahren. Die Erinnerung an die Edlen, die von uns schieden, verklärt sich in eine ernste Heiterkeit, indem wir ihren Werth, und zugleich fühlen, was sie uns waren; und an ihr Andenken reiht sich der Glaube, daß das Wohlwollen der lebenden edlen Gönner und Freunde für unsern Verein und seine Zwecke nur mit dem Leben verlöschen kann.“

* * *

Die Aufgabe, Goethe's Beziehungen zum sächsischen Kunstverein zu schildern, ist erschöpft, denn die Notiz, daß Kanzler von Müller es war, der nach des Dichters Ableben dessen hier in Frage kommenden Geschäfte übernahm, gehört, streng genommen, kaum noch zur Sache.

Ein Blick auf die vorstehend wiedergegebenen Briefe läßt erkennen, wie in denselben, so zu sagen, der ganze Goethe steckt. Treue Anhänglichkeit an sein Herrscherhaus; — herzliche Theilnahme an fremden Leiden, wie bei dem Beinbruch Quandt's; — Schonung, wenn Unangenehmes, wie die Zerbrechung des Scheinertschen Glasgemäldes zu melden ist; — Billigkeit in der Beurtheilung entstandener Schwierigkeiten, die „bei kleinen Abweichungen nicht verdrießlich“ wird; — Nachsicht bei der Kritik von Kunstleistungen wie die Zeichnungen der Besitzung Dittersbach; — unausgesetzte Sorge für das einmal übernommene Geschäft, die am richtigen Orte, durch Hinweis auf die eigene Portofreiheit, spart, dann aber wieder für einen Subalternbeamten wie der Bibliotheksdiener nachdrücklich einzutreten weiß; die in der Buch- und Kassenführung ebenso gewissenhaft ist, wie in der vorsichtigen Anordnung des Greises: „daß das Eingeleitete in jedem Falle seinen ungestörten Gang weiter fortschreiten könne“; — Unterstützung aufstrebender Kunstbeflissenen, denen der Dichter mit Rath und That allezeit fördernd zur Seite steht, sei es, daß er ihnen aus dem reichen Schatze seiner Ideen, oder aus dem geringeren Vorrathe seiner irdischen Glücksgüter mittheilt; — warme Parteinahme für Unterdrückte wie Preller, die doch nie der verbindlich-würdigen Form feinsten Umgangstons ermangelt; — äußerste Zurückhaltung, wenn es sich um zu ertheilenden Rath handelt, wobei fast immer Alles der Einsicht der „würdigen Männer“ in Dresden überlassen wird; — daneben ein Fleiß, der zur Arbeit weder „den festlichen dreysigsten Januar“, noch den eigenen Geburtstag scheut; — eine geistige Regsamkeit, welche noch drei Wochen vor dem Tode mit Interesse Gemäldestudien macht, vieljähriger Beschäftigung mit der Erforschung der Erdrinde „nicht entsagen kann“ und „immer im Stillen fortschreitend beobachtet und denkt;“ — diese und andere aus den mitgetheilten Dokumenten hervorleuchtenden Charakterzüge des Briefstellers sind es, welche jene ebenso interessant wie werthvoll machen.

Ueberdies — welche Fülle von gediegenen Kunsturtheilen, die Kern wie Schale der Sache, Idee wie Ausführung, Farbengebung und Zeichnung wie räumliche Ausdehnung des Bildes gleich wichtig nimmt; — welcher reiche Schatz von Erfahrungen aller Art auf den mannichfaltigsten Gebieten!

Wahrlich, je weiter wir uns von dem Zeitpunkte entfernen, wo der große Dichter die Augen für immer schloß, je mehr Beweise seiner seltenen Eigenschaften nach und nach zu Tage kommen, desto höher muß unsere Bewunderung für diese reiche, edle Natur steigen, deren volle Bedeutung zu würdigen erst der Nachwelt vorbehalten blieb.

Kunstgeschichtliche Findlinge.

Von Anton Springer.

1. Raffael's Eintritt in Florenz.

Der zweite Band des „Giornale di erudizione artistica“ enthält eine längere Reihe von Documenten, welche das Leben des Pietro Perugino in überraschender Weise erhellen. Schon aus diesem Grunde der Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde sicher, gewinnen dieselben durch den Umstand ein noch größeres Interesse, daß sie mittelbar auch auf Raffael's Jugendentwickelung ein unerwartetes Streiflicht fallen lassen. Denn sie betreffen die Periode, in welcher Raffael in enger Verbindung mit Perugino lebte. Ehe aus den im „Giornale“ mitgetheilten Urkunden die auf Raffael bezüglichen Folgerungen gezogen werden, muß man den Thatbestand kurz feststellen.

Die Markgräfin Isabella von Mantua, Gemalin des Gianfrancesco Gonzaga, als eifrige Kunstfreundin längst bekannt, wünschte für ihr Kunstcabinet (camarino) auch ein Gemälde von Perugino's Hand zu besitzen. Sie nahm zunächst die Vermittlung der „prefettessa“, der Wittwe Giovanni's della Rovere in Sinigaglia, da letztere mit Perugino nahe befreundet war, in Anspruch (22. Sept. 1500), und beharrte bei dem Wunsche, auch nachdem dieser erste Versuch, Perugino zur Arbeit zu bewegen, scheiterte. Am 15. September 1502 schrieb sie an ihren Geschäftsfreund Francesco Malatesta in Florenz, derselbe möge den „berühmten“ Perugino bewegen, für das Kunstcabinet der Markgräfin ein Bild zu malen. Perugino befand sich damals, wie aus der Antwort Malatesta's (23. Sept.) hervorgeht, in Siena, nahm aber nach seiner Rückkehr im October 1502 den Auftrag bereitwillig an, empfing auf den Preis von hundert Goldgulden ein Draufgeld und unterschrieb am 19. Januar 1503 den Contract. Aus dem letzteren wird der Gegenstand des Bildes, den Perugino nicht selbst wählte, sondern von der Markgräfin (in Wahrheit von dem Humanisten Paris Cerefata in Mantua) vorgeschrieben bekam, ersichtlich. Er sollte den Kampf zwischen der Keuschheit (Pallas, Diana) und der Genußliebe (Amor, Venus) schildern, den Sieg der Tugend über die Wollust malen. Diese „poetica inventione“ wurzelt, nebenbei gesagt, in demselben mythologisch-allegorischen Gedankenkreise, welchem auch Raffael's sogenannte Vision eines Ritters den Ursprung verdankt, vielleicht hat sogar Raffael die Anregung zu seinem Bilde von dem Gemälde seines Meisters zuerst empfangen. Die Markgräfin hoffte auf die Ablieferung des fertigen Werkes binnen wenigen Monaten. Darin sollte sie aber bitter getäuscht werden. Wie aus ihrem Briefe vom 10. Juni 1503 hervorgeht, hatte Perugino bis dahin an dem Bilde fast nichts gearbeitet und stand nun im Begriffe, Florenz zu verlassen. Das Reiseziel wird nicht näher bestimmt, nur im Allgemeinen gesagt, er wäre in die Bäder gegangen: „andato ai bagni.“ Als Perugino im October 1503 nach Florenz heimkehrt, entschuldigt er die Verzögerung seines Werkes durch unerwartet eingetretene Hindernisse und seine Kränklichkeit und verspricht, da er sich nun dauernd in Florenz niederlasse (per fermarsi), baldige Vollendung. Aber wieder vergeht der Winter und wendet sich das Jahr, ohne daß das versprochene Bild in Angriff genommen wird. Vom Carneval bis nach Ostern 1504 war Perugino krank, so schreibt er selbst am 26. April 1504; vier Monate hielt er sich sodann in Perugia auf, wohin ihn die Regelung von Privatangelegenheiten (vgl. Nr. XLIII) rief — er hatte sich für einen Freund verbürgt und mußte nun an dessen

Stelle als Zahler eintreten, — Mitte November 1504 ist er wieder in Florenz zurück. Jetzt endlich begibt er sich an die so lange zugesagte Arbeit, fertigt die Zeichnung und überträgt sie auf Leinwand. Ein Schüler Lionardo's, Salai, prüft (Januar 1505) das Werk und findet es wohl lobenswerth, nur sei die Malerei kleiner Figuren nicht Perugino's größte Stärke. Statt aber das Bild ungesäumt zu vollenden, verläßt Perugino im Februar 1505 auf mehrere Wochen Florenz. Seine Frau und seine Hausgenossen geben keine Auskunft; erst später erfährt der Korrespondent der Markgräfin, Perugino sei nach Perugia gegangen und zwar in der gleichen Absicht, wie im Jahre vorher, daselbst Rechtshändel zu schlichten. Doch kann der Correspondent, der Abt von Fiesole, Agostino Strozzi den Verdacht nicht unterdrücken, daß er in Perugia irgend ein Bildwerk ausführe.*) Im April 1505 befindet sich Perugino wieder in Florenz, und im Juni liefert er endlich das vollendete Temperagemälde aus.

Zu einer persönlichen Schilderung Perugino's bieten diese Briefe, welche der Canonicus Braghirolli aus dem Mantuaner Archive ausgehoben hat, gar wichtige Beiträge. Man kann nicht sagen, daß sie unsere Achtung für Perugino steigern. Er ist ein unzuverlässiger Mann, gierig auf Aufträge, die er dann verschleppt oder, wenn er besseren Gewinn in Aussicht hat, rücksichtslos bei Seite schiebt, auf Gelderwerb bedacht, überhaupt von ziemlich prosaischer Gesinnung: „wer ihn Tag für Tag bezahlt, wird von ihm am besten bedient.“ Auch in seinem Hause scheint kein allzu frommer Ton zu walten. Schöne Mädchen, die bei ihm aus und eingehen, machen es einem der Correspondenten der Markgräfin leicht, den Maler öfter persönlich an seine Schuld zu mahnen. Die Zeitgenossen waren offenbar von seinem Character nicht sonderlich erbaut — „el buono christianaccio“ oder „der Patriarch“ wird er spöttisch bezeichnet — und auch über die Schranken seiner künstlerischen Begabung sprachen sie sich unumwunden aus. Das alles wird von der Kunstgeschichte vollständig verwerthet werden, das Wichtigste bleibt aber dennoch der durch den Briefwechsel mit der Margräfin gelieferte Nachweis, daß sich Perugino schon seit dem Jahre 1502 vorzugsweise in Florenz aufhielt. Hier lebt er mit seiner Frau, der schönen Clara Fancelli, und mit seinen Gehilfen (garzoni); hier hat er seine Werkstätte; hier unterschreibt er den Vertrag, empfängt er Briefe und Besuche. Wenn er auch öfter als abwesend gemeldet wird, so bleibt doch bei allen, die mit ihm verkehren, die Voraussetzung, daß seine Abwesenheit nur eine kurze Unterbrechung seines regelmäßigen Aufenthaltes in Florenz sei. Seine Hausgenossen kennen einmal sein Reiseziel nicht, ein anderes Mal entführen ihn Rechtshändel oder Bädergebrauch. Immer gilt er als Florentiner Maler, wie er sich auch stets „penctore in Firenza“ unterschreibt. Merkwürdiger Weise wird seiner bereits im Jahre 1501 als eines in Florenz seßhaften Malers gedacht. Am 27. Aug. 1501 schreibt Lorenzo da Pavia, ein angesehener Meister der Intarsia, aus Venedig an die Markgräfin Isabella Gonzaga, sie sollte doch, wenn möglich, in Florenz bei Perugino ein Gemälde bestellen. Die aus anderen Quellen geschöpften Daten widersprechen der Behauptung, daß Perugino in den Jahren 1502—1505 seinen eigentlichen Wohnsitz in Florenz gehabt, in keiner Weise. Die Zeiten, in welchen er urkundlich, sei es in Perugia, sei es in Città della Pieve gegenwärtig war, fallen mit jenen zusammen, in welchen er als von Florenz abwesend in dem Briefwechsel mit der Markgräfin erwähnt wird. Die Tafelbilder aber, die er in diesen Jahren für seine Clienten in Perugia in Auftrag nahm, konnte er in Florenz ebenso gut vollenden, wie das für Mantua bestimmte Temperagemälde.

Ziehen wir nun die Folgerungen, welche sich aus diesem Thatbestande für Raffael's Entwickelungsgang ergeben. Raffael trat in Perugino's Werkstätte im Jahre 1500 ein. Während ihn die gewöhnliche Annahme in derselben in Perugia bis in das Jahr 1504 oder wohl gar 1505 verweilen läßt, zwingen uns die mitgetheilten Daten folgende Alternative auf. Entweder trennte sich Raffael schon im Herbst 1502 von seinem Meister und arbeitete selbständig in Perugia, oder er beharrte noch länger in seinem persönlichen Verhältnisse zu demselben und folgte ihm nach Florenz. Man kann und soll nicht eilfertig einer fest wurzelnden Tradition entsagen; und gewiß macht die Behauptung einer so frühen Wanderung Raffael's nach Florenz

*) Der Verdacht ist nicht unbegründet. Zwar nicht in Perugia, wohl aber in Città della Pieve malte Perugino im Februar bis März 1505 die Anbetung der Könige al fresco in der Kapelle der Disciplinati.

zunächst einen befremdenden Eindruck, dem man nach Kräften widerstrebt. Doch wäre es unrecht, die Gründe, welche für die eine oder die andere Ansicht sprechen, nicht einmal abwägen zu wollen. Schränkt man Raffael's Lehrzeit bei Perugino auf knapp zwei Jahre ein, so wird es schwer begreiflich, wie sich der Schüler in dieser kurzen Frist in den Stil des Meisters so innig einleben konnte, daß ihre Werke zuweilen verwechselt wurden. Mit Recht wurde behauptet, daß Raffael während seiner sogenannten umbrischen Periode so malte, wie Perugino malen wollte und sollte; Raffael geht von denselben Grundlagen aus, wie sein Meister, er lebt in dem gleichen Anschauungskreise, hegt die gleichen Ideale. Fast unmerklich umschreibt aber Raffael die vom Lehrer überlieferten Kompositionen und legt in die Gruppen und Einzelgestalten eine feine Empfindung und einen reinen Ausdruck hinein, wozu des älteren Perugino Begabung nicht ausreichte. Raffael mußte den peruginesken Stil vollkommen beherrschen, um ihn mit solcher Freiheit seiner Natur anschmiegen zu lernen, was eine längere Gemeinschaft mit Perugino voraussetzt. In der That fehlt es an Zeugnissen für dieselbe nicht. Sie reichen bis in das Jahr 1505 und sprechen für eine enge, man darf wohl sagen, persönliche Verbindung der beiden Männer.

Das Städel'sche Museum bewahrt eine Federzeichnung von Raffael: den „heiligen Martin zu Pferde" aus seiner frühesten Periode. Auf der Rückseite des Blattes hat Perugino ebenfalls mit der Feder die Taufe Christi gezeichnet, den Entwurf zu dem Gemälde, welches er 1502 für die Kirche S. Agostino auszuführen versprochen hatte. Wenn auch Perugino das Versprechen erst, wie so häufig, in viel späterer Zeit erfüllte, so ist es doch nicht zweifelhaft, daß die Zeichnung aus dem Jahre 1502 stammt. Als er den Auftrag übernahm, fixirte er die Komposition, ohne sofort an die Ausführung zu schreiten. Das dürfte wohl als die natürliche Erklärung gelten.

In welchem Maaße Raffael an der Ausführung des Vatikanischen Bildes (früher in S. Francesco in Perugia): „die Auferstehung Christi" Antheil hat, darüber herrscht keine absolute Sichherheit. Crowe und Cavalcaselle (IV, 231) sind geneigt, die Ausführung nach einer Vorlage Perugino's dem jungen Raffael zuzuschreiben. Jedenfalls stand Raffael, als das Bild in der Werkstatt Perugino's gemalt wurde, mit diesem in unmittelbarem Verkehre. Denn in der Oxforder Sammlung befindet sich (Braun, Oxford-Galerie Nr. 6) eine Raffaelische Handzeichnung, der schlafende und fliehende Wächter, welche in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Gemälde steht. Es scheint, als ob Raffael, unzufrieden mit den beiden Figuren auf dem Bilde, versucht hätte, sie noch einmal ausdrucksvoller und richtiger zugleich nach der Natur zu zeichnen. Robinson (The drawings in the University Galleries. Oxford, p. 124) setzt die Zeichnung in das Jahr 1503; die größere Freiheit des Künstlers und die Sicherheit in der Behandlung der Körperformen zeigen jedenfalls den entschiedensten Fortschritt gegen die Zeichnung des heiligen Martinus, die wohl noch in das Jahr 1502 fällt.

Von der Raffael'schen Madonna mit den heiligen Hieronymus und Franciscus in Berlin (nach Passavant c. 1503 gemalt) hat Perugino eine nahezu identische Zeichnung (Albertina, Braun Phot. Nr. 134) geliefert, welche vielleicht dem Gehülfen als erste Vorlage dienen sollte, immerhin als Beleg des eifrigen Verkehrs zwischen Raffael und Perugino gelten darf.

Wie in der Auferstehung im Vatican, so vermuthen Crowe und Cavalcaselle auch in der Krönung Maria's, welche Perugino im Herbste 1502 für S. Francesco al monte zu malen versprochen hatte, Raffael's Hand. Das Bild sieht sich wie eine erste grobe Verkörperung der Komposition an, welcher erst Raffael in seiner vaticanischen Krönung in vollendeter Weise Leben und Anmuth einhaucht, und steht zu dem Raffaelischen Werke in einem ähnlichen Verhältnisse, wie Perugino's Vermälung Mariä (jetzt in Caen) zum Raffaelischen Sposalizio vom Jahre 1504.

Die letzte Spur des unmittelbaren Zusammenhanges mit Perugino findet sich in der Predella zu dem Madonnenbilde, welches Raffael für S. Antonio in Perugia (gegenwärtig in der Londoner Nationalgalerie) 1505 malte. Die Gruppe der ohnmächtigen Maria, welche von drei heiligen Frauen gehalten wird, entlehnte er dem Gemälde Perugino's für die Annunziata, jetzt in der Florentiner Academie. Ueber Perugino's Werk sind wir genau unterrichtet. Ursprünglich war es dem Filippino Lippi aufgetragen worden; als dieser am 18. April 1504 starb, nachdem er nur die oberen Theile des Bildes fertigt gemalt, übernahm Perugino die

Vollendung. Crowe hat bereits die Folgerung gezogen, die sich aus diesen urkundlichen Nachrichten nothwendig ergibt. Raffael konnte nur in Florenz das Bild Perugino's sehen und studiren, er mußte also 1505 in Florenz seine Werkstätte aufgeschlagen haben.

Lassen sich aber in Raffael's Werken nicht Anzeichen eines noch früheren Aufenthaltes in Florenz entdecken? Wir glauben, ja. Das Beste, was Perugino in diesen Jahren in Florenz schuf, ist unstreitig die Madonna mit den Erzengeln Raffael und Michael, ursprünglich für die Carthause in Pavia bestimmt, jetzt ein Hauptschmuck der Londoner Nationalgalerie. Das Bild ist nicht datirt; daß es aber in die ersten Jahre des sechzehnten Jahrhunderts fällt und in Florenz gemalt wurde, ist nie bezweifelt worden. (Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, 234). Auch zu diesem Bilde steht Raffael in engen Beziehungen. Das Motiv des sitzenden Christuskindes scheint von ihm zu stammen, wenigstens entwickeln es Oxforder Handzeichnungen (Braun Nr. 1 und 2, Robinson Nr. 5—7) von seinem ersten Anfange bis zur sorgfältigsten Ausführung. Der Charakter der Handzeichnungen bestimmt uns, sie in eine ziemlich frühe Zeit, jedenfalls vor 1505, zu setzen. Auch für den Erzengel mit dem jungen Tobias auf dem rechten Flügel machte Raffael Modellstudien. Sie sind in der Oxforder Sammlung (Robinson Nr. 16) vorhanden, ihr raffaelischer Ursprung — man kann sie mit der Handzeichnung Perugino's im Britischen Museum vergleichen — ist eben so sicher, wie ihre Zugehörigkeit zu dem Gemälde, an welchem Raffael übrigens keinen Theil hat, unbestritten. Aehnlich wie bei Pinturicchio's Fresken in Siena hat auch hier Raffael in Entwürfen und Studien sich versucht, mit seiner Erfindungsgabe und seinem frischen Naturblick den älteren Meistern geholfen, ohne daß er bei der Ausführung die Hand mit anlegte. Mit besonderem Fleiße ist auf dem Studienblatte der Kopf des Tobias behandelt, dreimal hat ihn Raffael gezeichnet, das eine Mal, unten links, unmittelbar nach der Natur. Robinson bemerkt zu diesem Kopfe: „Das ist das Porträt eines schönen Jünglings, welcher ein Lieblingsmodell der Florentiner Künstler jener Zeit gewesen zu sein scheint.“ Er fügt hinzu, daß er demselben Kopfe auf mehreren Zeichnungen des Lorenzo di Credi begegnete. Hier haben wir also ein wichtiges Zeugniß dafür, daß Raffael noch als Gehilfe Perugino's in Florenz arbeitete. Robinson bemüht sich, diese offenbar Florentiner Zeichnung mit den sonst bekannten Daten aus Raffael's Jugendleben in Einklang zu bringen. Er meint, Raffael wäre vielleicht von Siena, wo er mit Pinturicchio zusammen sich aufhielt, auf kurze Zeit nach Florenz herübergekommen. Da wir aus dem Briefwechsel mit der Markgräfin urkundlich wissen, daß Perugino bereits seit 1502 in Florenz lebte und Raffael's steten Verkehr mit Perugino kennen, so bedarf es keiner künstlichen Combination, um die Thatsache, daß Raffael nach einem Florentiner Modelle zeichnete, zu erklären.

Einen zweiten Hinweis auf Raffael's frühe florentinische Studien bieten die Predellenbilder zur Vaticanischen Krönung Mariä. Schon Burckhardt (Cicerone, S. 904) hebt hervor, daß diese Predellenbilder „beinahe florentinisch freie Formen und Erzählungsweise zeigen.“ Am meisten ist dieses bei der Anbetung der drei Könige der Fall, wo die Komposition sich von den umbrischen Traditionen lossagt, wo in der geschlossenen Gruppirung der Gestalten, in der ruhigen Entwicklung des Zuges von links nach rechts deutlich florentinische Vorbilder anklingen. Unter den Studien zu diesem Predellabilde verzeichnet Passavant (franz. Ausg. II, S. 15 und 413) ein Blatt in der Sammlung der Venetianischen Akademie (Braun Phot. Nr. 135), welches den Kopf des einen Hirten rechts hinter der Madonna im ersten Entwurfe zeigt. Auf demselben Blatte, von derselben Hand gezeichnet, finden sich noch zwei Köpfe, offenbar Versuche des Künstlers, Lionardo's scharf geschnittene Charakterköpfe nachzubilden. Zur Kenntniß derselben konnte er wieder nur in Florenz, wo sich Lionardo seit dem Herbst 1502 (im Januar 1503 nimmt er [Gaye, Carteggio II, 455] Theil an den Berathungen über die Aufstellung des Michelangelischen David) aufhält, gelangen; er befand sich also zur Zeit, als er das Gemälde der Krönung Mariä entwarf, in Florenz.

Den wichtigsten Einwand gegen einen so frühen Ansatz des florentinischen Aufenthaltes wird man wohl der Thatsache entlehnen, daß die Umwandlung des umbrischen Stiles in den florentinischen bei Raffael erst in eine spätere Zeit fällt. Mußte derselbe folgerichtig nicht viel rascher eintreten? Ist es denkbar, daß Raffael seit dem Herbste 1502 in Florenz lebte, ohne sofort

von der neuen Kunstweise ergriffen zu werden? Die Einwendung ist wohl gewichtig, aber doch nicht im Stande, unsere Annahme unbedingt zu entkräften. Raffael kam als Schüler und Gehilfe Perugino's nach Florenz, sah als solcher zunächst die Kunst mit den Augen seines Meisters an. Auch hatte er in der ersten Zeit keinen Grund, von Perugino sich loszusagen. Wen stellten die Geschäftsträger der Markgräfin dem unzuverlässigen, die Arbeit verschleppenden Perugino als ebenbürtige Künstler, fähig an seinen Platz zu treten, gegenüber? Filippino Lippi und Alessandro Botticelli. In Florenz herrschte nach dem Tode Domenico Ghirlandajo's und durch die politischen Wirren mit veranlaßt, am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts eine gewisse Malerdürre, die auch Perugino zur Uebersiedlung nach Florenz gelockt haben mag. In technischer Beziehung, insbesondere in der Behandlung der Oelfarben stand Perugino durchaus auf der Seite des Fortschrittes und durfte, ehe Lionardo nach Florenz zurückkam, keine Kunstgenossen scheuen. Ob Lionardo rasch Schüler anzog, muß man nach seiner Natur bezweifeln, und Michelangelo galt in jenen Jahren ausschließlich als großer Bildhauer, konnte also auf die malerische Entwickelung Raffael's keinen unmittelbaren Einfluß üben. Es war nicht Raffael's Weise, plötzlich in eine entgegengesetzte Richtung überzugehen oder sich in schroffen Gegensätzen zu bewegen. Langsam und allmählich läßt er die florentiner Luft auf sich einwirken, er wird der ihm überlieferten Grundlage seiner Kunst nicht untreu, er erweitert nur bedächtig ihre Schranken und sichert sich durch fleißige Naturstudien vor der Gefahr unlebendiger Eintönigkeit. Nach Perugino wird erst Fra Bartolommeo 1506 wieder für ihn ein bestimmender Meister, der seiner Natur und seiner ursprünglichen Richtung am nächsten stand und ihm gestattete, seine Natur reich und frei zu entfalten, ohne sie vorher gewaltsam zu bezwingen. Wir haben die Ueberzeugung, daß Raffael's Wirken noch als eines Gehilfen Perugino's in florentinischer Umgebung keineswegs mit den sonst bekannten biographischen und künstlerischen Thatsachen in Widerspruche steht, und hegen die Empfindung, daß, wenn sich unsere Annahme als richtig bewährt, manches bisher Räthselhafte in Raffael's jugendlicher Entwickelung gelöst würde.

2. Quellen mittelalterlicher Mosaiken.

Die jüngste Festschrift des „Vereins Rheinischer Alterthumsfreunde" handelt von dem Mosaikfußboden in St. Gereon zu Köln aus dem XI. Jahrhundert. Die reiche Ausstattung, welche die Publikationen dieses Vereins auszeichnet, seit Herr Prof. aus'm Weerth ihn leitet, verleugnet sich auch hier nicht. Außer dem Kölnischen Werke werden uns auch Proben italienischer Mosaikfußböden in guten Illustrationen vorgelegt und über den Inhalt der verschiedenen Darstellungen schätzbare Mittheilungen gemacht. Dadurch wird dem Forscher die Möglichkeit gegeben, den Mosaikschmuck mittelalterlicher Kirchen von einem allgemeinen Gesichtspunkte zu betrachten.

Nach der Abbildung des (restaurirten) Mosaikbodens in St. Gereon sind es Scenen aus dem Leben David's, Simson's, Josua's und Joseph's, welche daselbst geschildert werden. Diese Männer werden aber gewählt, weil sie vier Tugenden: die Weisheit, Stärke, Klugheit und Keuschheit personificiren. Wir haben es demnach mit einer historisch-allegorischen Komposition zu thun, wie sie freilich erst im späteren Mittelalter landläufig waren. Diese Deutung ist aber offenbar unrichtig. Wollte der Künstler die vier Tugenden sinnbildlich darstellen, so hätte er für jede Tugend ein Bild oder die gleiche Zahl von Bildern gewählt, ein festes, einheitliches Maaß in der Ordnung der Bilder walten lassen. Es widerspricht den elementarsten Grundsätzen der mittelalterlichen Kunstweise, daß, wie dies hier der Fall wäre, eine allegorische Vorstellung durch fünf Bilder, die andere durch ein einziges Bild verkörpert wird. Welche von den fünf Scenen aus Davids Leben repräsentirt die Weisheit, wozu wird bei David auch die Bezwingung des Löwen dargestellt, da ja dann ihre Wiederholung bei Simson, wo sie zur Bezeichnung der Stärke viel wichtiger ist, alle Bedeutung verliert? Die ganze Deutung beruht auf der Annahme, daß Scenen aus dem Leben von vier Helden geschildert werden. Wie aber, wenn das Bild Josua's und Joseph's erst durch den Restaurator in das Mosaik von St. Gereon gelangten? Und so ist es in der That. Auf dem Bilde, welches angeblich Joseph vor Potiphar's

Frau vorstellt, sehen wir eine halbbekleidete Figur erhöht sitzen, zu ihren Füßen, ihr zugewendet eine kleinere, welcher von der ersteren ein Mantel gereicht wird. Die Situation ist jener von Joseph bei Potiphar's Frau ganz entgegengesetzt. Von den Namen, welche die meisten Bilder begleiten, sind hier nur die beiden Buchstaben J O erhalten. Sie haben offenbar den Restaurator verlockt, an den ägyptischen Joseph zu denken. Nun können wir aber aus dem Leben David's einen Vorfall angeben, der sich mit dem Bilde vollständig deckt und zu dem auch die beiden Buchstaben J O passen. Buch der Könige, I, 18, 4: „Und Jonathan zog aus seinen Rock, den er anhatte und gab ihn David, dazu seinen Mantel." Wir würden daher statt der neuen Ueberschrift des Bildes: „reliquit pallium in manu ejus", die andere, gewiß richtigere vorschlagen: „Spoliavit se tunica et dedit eam David." Aehnlich verhält es sich mit dem Bilde, welches nach Josua, 2, die beiden Kundschafter, heimlich aus dem Hause der Rahab herausgelassen, darstellen soll. Auf dem Bilde fehlen die Namen, von der Ueberschrift scheinen sich nur Reste von zwei Buchstaben, ein A und ein D, erhalten zu haben. Auch hier tritt ein Vorgang aus David's Leben erklärend ein: Buch der Könige I, 19, 12: „Da ließ ihn Michal durchs Fenster hernieder, daß er hinging, entfloh und entrann." Von einem Begleiter David's sagt allerdings die Schrift nichts, aber auf David weist die kleinere Statur des einen bewaffneten Mannes deutlich hin.

Wir haben es also ausschließlich mit Darstellungen aus dem Leben David's und Simson's zu thun. Sie werden nicht, wie man auch gemeint hat, als Vorbilder Christi geschildert, — dazu ist die Zahl der Scenen zu groß und es fehlt das nothwendige Gegenbild; — einfache historische Erzählungen werden dem Beschauer vorgeführt, die seine Phantasie ohne jede weitere Nebentendenz anregen sollen. Welchem größeren Vorstellungskreise diese Erzählungen entsprungen sind, zeigt der Inhalt der Mosaikbilder, welche Herr aus'm Weerth in Italien zeichnen ließ. Wenn auch die Aufzählung lange nicht vollständig ist, so reichen doch die gebotenen Beispiele hin, uns zu orientiren. Wir stoßen außer auf alttestamentarische Scenen, auf Schilderungen des Labyrinths mit Theseus und dem Minotaur, des Jahres mit den 12 Monaten, des Thierkreises oft mit den Monatsbildern verbunden, auf das Paradies mit den vier Paradiesesströmen, auf die vier Elemente, auf Elephanten, Chimären, auf Pygmäen im Kampfe mit Kranichen, auf Acephali und Antipoden, auf Personifikationen der freien Künste, der Tugenden und Laster. Daß die Künstler diese Gestalten und Bilder nicht selbst erfunden haben, ist ebenso selbstverständlich, wie daß sie nicht dieselben willkürlich aus den verschiedenartigsten Winkeln des herrschenden Gedankenkreises zusammenschleppten. Wer die Bilder betrachtete, mußte sie unmittelbar verstehen und seinen übrigen Vorstellungen einordnen können. Fassen wir die Darstellungen zusammen, so entdecken wir, daß sie bald Naturgegenstände dem Auge vorführen, bald historische Ereignisse schildern, bald abstracte Begriffe versinnlichen, zuweilen die einen mit den anderen, z. B. den Thierkreis mit historischen Erzählungen, verbinden. Sie schöpfen, nach mittelalterlichem Sprachgebrauche, ihren Inhalt aus der natura, historia, doctrina. Nach diesen drei Kategorien erschien dem Mittelalter die gesammte Welt gegliedert, und wer die natura, historia, doctrina beschrieb und erläuterte, der sah wie in einen Weltspiegel, in ein speculum, der hatte ein Bild der Welt, eine imago mundi vor sich. Nun wissen wir, daß die Literatur des frühen Mittelalters sich mit großer Vorliebe auf solche Weltspiegel und Weltbilder warf. Von Isidorus Hispalensis bis auf Vincenz von Beauvais kann man die encyklopädischen Werke verfolgen, in welchen das Mittelalter, vielfach antiken Traditionen folgend, sein Wissen und seinen Glauben von der materiellen und moralischen Welt niederlegte. Aus diesen Encyklopädien schöpften die Mosaicisten die Motive ihrer Bilder, welche oft geradezu als Illustrationen der ersteren gelten können und durch die Bezugnahme auf die allgemein verbreiteten Werke eben so allgemein verständlich wurden. Schlagen wir z. B. die imago mundi des Honorius von Autun (XII. Jahrh.) auf. Der Schöpfungsgeschichte läßt der Verfasser einen Abriß der Geographie folgen. Er beginnt mit dem Paradiese und den Paradiesesflüssen, schildert dann Indien mit seinen Pygmäen, Macrobiten, Arimaspen und Cinopeden, mit seinen Greifen und andern Fabelthieren und weiter der Reihe nach die übrigen Lande; mit der Hölle schließt er diesen Abschnitt. Von der Beschreibung der Elemente macht er den Uebergang zu den Planeten und den Zeichen des Thierkreises, die ihn dann wieder zu einer eingehenden Erläuterung des Kalen-

dariums führen. Die Zeitabschnitte verfolgt er bis zu den Weltaltern, und endigt das Ganze mit einem Abriß der Weltgeschichte, in welchem die biblische Chronologie auch für die heidnische Geschichte bestimmend auftritt. Man sieht, daß sich Honorius in demselben Ideenkreise bewegt, aus welchem die Mosaikbilder der Kirchenböden des Mittelalters hervorgehen. Die Betonung der immer wiederkehrenden Zahlenverhältnisse erleichterte die symmetrische Komposition im Raume, während auf der anderen Seite die Rücksicht auf die künstlerischen Formen der Auswahl der Motive bestimmte Schranken setzte. Die Verwendung eines doch im Ganzen profanen Bilderkreises zum Kirchenschmuck nimmt nicht Wunder, wenn man die vielseitigen Dienste eines Kirchengebäudes im Mittelalter erwägt und sich daran erinnert, wie sehr die alte Kirche beflissen war, alle Lebensinteressen in ihrem Schooße zu vereinigen. Andacht, Belehrung und Unterhaltung standen im freundlichen Bunde und wurden von der Kirche mit gleichmäßigem Eifer gepflegt.

3. Die Eyck'sche Anbetung des Lammes als lebendes Bild.

Die Chronisten des späteren Mittelalters wissen viel von Pantomimen und lebenden Bildern zu erzählen, welche bei festlichen Gelegenheiten, namentlich fürstlichen Einzügen, die Schaulust befriedigten und es in der That an Pracht der Ausstattung und Kunst der Anordnung nicht fehlen ließen. Bei der Schwertleite des Sohnes Philipp des Schönen, 1313, führten die Pariser Gewerke eine „faerie“ auf, in welcher das Paradies und die Hölle, die heiligen drei Könige und Pilatus, der Bohnenkönig und Reineke's Begräbniß zu sehen waren. Diese Sitte dauerte bis in das sechzehnte Jahrhundert fort. Auf dem Costnitzer Concil wurde die ganze Jugendgeschichte Christi in lebenden Bildern dargestellt. Als die Braut König Wladislaus', Anne de Foix 1502 durch Vicenza reiste, wurde ihr zu Ehren auf dem einen Platze der Baum Jesse errichtet mit der Madonna in der Mitte und reich gekleideten Engeln in den Zweigen. Auf einem andern Platze drehte sich ein Glücksrad, auf einem dritten und vierten war Amor als Bogenschütze und drei Göttinnen, Gaben spendend, aufgestellt. Auch in den Niederlanden standen solche Schaustellungen in hohen Ehren. Blommart in seiner „Geschiedenis der Rhetorykkamer de Fonteine te Gent (citirt bei Jonckbloet, Gesch. der Niederl. Liter. I, 354) beschreibt ein Tableau, welches die Kammer der Fonteine bei dem Einzuge Philipp des Guten in Gent 1456 arrangirte. Es wurde auf einer Bühne dargestellt, welche in drei Abtheilungen zerfiel. „In der Mitte der obersten Abtheilung war Gott Vater zu sehen, unter einem Thronhimmel, zwischen der Jungfrau und dem Täufer, rund umher standen singende Engel. Gott Vater saß auf einem Throne von Elfenbein, die Krone auf dem Haupte, das Scepter in der Hand. Im mittleren Geschoß stand ein reich verzierter Altar, auf welchem ein Lamm lag, dessen Brust ein Blutstrahl entquoll, der in einem goldenen Kelche aufgefangen wurde; goldene Strahlen, die von Gott dem Vater ausströmten, bildeten den Hintergrund; aus der Mitte desselben flog eine Taube auf. An beiden Seiten des Altars standen Gruppen von Märtyrern, Heiligen, Patriarchen, Aposteln u. s. w. Vor dem Gerüste war ein schöner Springbrunnen angebracht, welcher den Brunnen des Lebens vorstellte und drei Ströme Weines ergoß.“

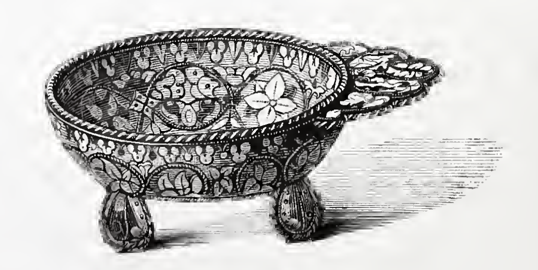
Auf den ersten Blick erkennt man, daß hier eine treue Reproduction des berühmten Genter Altarwerkes der Brüder Eyck gegeben war, ein glänzendes Zeugniß für die Beliebtheit und das Ansehen des Bildes. Daß die Kammer der Fonteine dieses Bild wählte, hatte einen guten Grund. Es wurde darin das Wappen der Kammer in glänzender Weise verherrlicht. Sollte auch der Stifter des Genter Altars, der wackere Jodocus Vydt's der Kammer der Fonteine als Mitglied angehört haben?



Notizen.

* **Das h. Abendmahl von E. v. Gebhardt.** In der Charakteristik des ausgezeichneten Düsseldorfer Meisters, welche die Zeitschrift, Jahrgang VII, S. 361, brachte, wurde bereits mit besonderem Nachdruck auf das in Unger's Radirung wiedergegebene Bild hingewiesen, und wir bitten die Leser, diese Stelle als Text zu der hier vorliegenden Reproduktion zur Hand nehmen zu wollen. Den Anlaß zur Anfertigung der Radirung bot uns die Wiener Weltausstellung, auf welcher Gebhardt's „Abendmahl" unseres Erachtens als das geistig bedeutendste, originellste und malerisch feinste Werk deutscher religiöser Malerei gelten durfte, obschon ihm von der „Hängekommission", in offenbarer Verkennung seines Werthes, einer der ungünstigsten Plätze angewiesen war. Auch als Gedenkblatt an den großen künstlerischen Völkerwettkampf im Prater wird die treffliche Unger'sche Nachbildung daher dem Publikum gewiß willkommen sein.

* **Belustigung im Freien von Bonifazio.** Das hier vorliegende Pendant zu dem im letzten Hefte mitgetheilten Bilde von Bonifazio führt uns ebenfalls eine Gesellschaft von Männern und Frauen in reizender Landschaft vor. Drei Paare tanzen einen Reigen; ein bärtiger Alter mit seltsamem Kopfputz (die Zacken blau, der eiförmige Einsatz roth und weiß) spielt dazu die Viola. Rechts auf einer Rasenbank sitzt ein Lautenschläger, mit einer Frau schäkernd, die sich mit schwärmerisch-innigem Ausdruck an ihn schmiegt. — Das Bild ist von gleicher Größe und Qualität, nur etwas pastoser gemalt als das andere.





Bonifazio pinx. E. Eorberg sculp.

BELUSTIGUNG IM FREIEN.

Das Original in der K.K. akadem. Galerie zu Wien.



E. v. Gebhardt pinx. W. Unger sculp.

DAS H. ABENDMAHL.

Das Original in der Nationalgalerie zu Berlin.







Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Neunter Jahrgang.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1874.



IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

17. October



Nr. 1.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die historische Ausstellung der Stadt Wien.

Unter allen modernen Großstädten hat keine eine so eigenartige Umgestaltung innerhalb eines verhältnißmäßig kurzen Zeitraumes erfahren, wie Wien. Eigenartig in zweifacher Richtung. Einmal unterscheidet sich die Neugestaltung von der anderer Städte, wie Paris, dadurch, daß sie nirgends die Spur einer gewaltsamen Veränderung zeigt, sondern daß man überall an das Bestehende anzuknüpfen und den historischen Charakter der Stadt zu schonen versuchte. Andererseits trägt die äußere Umgestaltung ein ganz deutliches Gepräge des Umschwunges in dem geistigen und sozialen Leben der Donaustadt, so daß man wohl behaupten kann, daß nicht bloß das Bedürfniß nach Raum für den täglichen Verkehr, sowie für gesundere und bequemere Wohnungen, sondern daß noch andere zum Theil in den politischen Verhältnissen wurzelnde Faktoren auf den gesammten Entwickelungsprozeß Einfluß genommen haben.

Aus dieser Auffassung der Neugestaltung Wien's ging der Gedanke hervor, den Fremden zur Zeit der Weltausstellung eine historische Ausstellung zu bieten, damit sie durch einen Vergleich der Denkmale der Vergangenheit mit dem prächtigen, farbenreichen Bilde der Gegenwart einen richtigen Maßstab für die Beurtheilung des letzteren, zugleich aber damit auch einen näheren Einblick in jenes alte Wien erhielten, über das seit jeher so viel geschrieben und gesprochen wurde, und auf dessen Boden sich ein so reichhaltiges Kulturleben entfaltete, wenn dieses auch nicht immer so glänzende, für den geistigen Fortschritt bedeutsame Züge enthält, wie das anderer Städte! Im Wiener Gemeinderathe schlug der Gedanke einer historischen Ausstellung rasch Wurzel; bereitwillig stellte er hierzu die nöthigen Mittel zur Verfügung, und so kam, unterstützt von dem kaiserlichen Hofe, den Hof- und Staatssammlungen und den Sammlungen zahlreicher Privaten ein Unternehmen zu Stande, welches sich in seinem anspruchslosen Auftreten neben der Großartigkeit der Weltausstellung zu behaupten und das lebhafte Interesse zahlreicher Fremden in Anspruch zu nehmen wußte. Aber nicht bloß für Gebildete im Allgemeinen, sondern auch für Fachmänner war diese Ausstellung nicht ohne Bedeutung: was uns veranlaßt, dieselbe nach ihrer kunstgeschichtlichen Seite hin zu würdigen.

Vorausschicken wollen wir, daß die Ausstellung in der Zeit vom 11. Juni bis 5. Oktober in den Räumen des städtischen Pädagogiums ausgestellt war. Sie zerfiel in folgende vierzehn Gruppen: 1) Pläne und Ansichten (70 Nummern), 2) Basteien (48 Nummern), 3) Die kaiserliche Hofburg (18 Nummern), 4) Straßen und Plätze (270 Nummern), 5) Neubauten (43 Nummern), 6) Plastisches Modell der inneren Stadt, 7) Feste und Ereignisse (215 Nummern), 8) Zeitbilder (82 Nummern), 9) Trachten und Moden (135 Nummern), 10) Bürgerwehr (69 Nummern), 11) Porträte (231 Nummern), 12) Siegel der Bürgermeister, Stadtrichter und anderer Rathspersonen (160 Stück), Wiener Pfenninge (98 Stück), Medaillen und Gedenkmünzen (220 Stück), 13) Handschriften, Urkunden und Gedenkbücher (11 Nummern), 14) Verschiedene historische Denkmale, wie Pokale, Zunftladen u. s. w. (21 Nummern): im Ganzen 1692 Gegenstände. Unter den Bildern gab es Oelgemälde, Aquarelle (diese in überwiegender Zahl), Handzeich-

nungen, Kupferstiche, Radirungen, Lithographien und Photographien. Die Siegel waren in Gypsabgüssen, die Münzen und Medaillen in Originalen ausgestellt. Zur Orientirung bestand ein ausführlicher, zum Theil erläuternder Katalog von 13 Oktavbogen im Umfange, welchen der mit der Durchführung der Ausstellung betraute Stadtarchivar Karl Weiß redigirt und zum großen Theil auch selbst verfaßt hatte.

Die Abtheilung der Pläne und Ansichten eröffneten Studien des Custos des Wiener Münz- und Antikenkabinetes, Dr. Kenner, und des gelehrten österreichischen Generals v. Hauslab über das römische Vindobona, welche beide — jedoch in wesentlich verschiedener Ausführung — die Anlage und Grenzen, sowie die verschiedenen Straßenzüge der römischen Ansiedelung festzustellen versuchten. Die Hauslab'schen Studien erstreckten sich aber auch auf die Anlage und die Erweiterungen des mittelalterlichen Wien, welche eine übersichtliche Darstellung gaben, wie stets die Handelsbewegung der Stadt ausschlaggebend für die örtliche Ausbreitung der Stadt war und nur der ungeregelte Lauf der Donau dann dem naturgemäßen Drange nach einer Erweiterung gegen Norden eine gezwungene Grenze setzte. In einem großen, aus dem Jahre 1547 stammenden Plane, dem Werke des bekannten Nürnberger Ingenieurs und Kupferstechers Augustin Hirschvogel, hatte man die Anlage der Stadt am Ausgange des Mittelalters vor sich. In architektonischer Beziehung waren von hohem Interesse die Ansichten von 1483, kopirt nach dem Babenberger Stammbaume im Stifte Klosterneuburg, dann zwei Ansichten aus dem Jahre 1547 von A. Hirschvogel und eine Ansicht aus dem Jahre 1558 von dem Nürnberger Künstler Hans Sebald Lautensack. Da konnte man sich den Charakter der mittelalterlichen Befestigung, die Gestalt der gewöhnlichen Wohnhäuser klar machen, welch' letztere unseren bisherigen, freilich etwas verwöhnten Vorstellungen von ihrem reichen Schmucke wenig entsprachen. Im Anschlusse an diese Blätter folgte eine Serie von theilweise in sehr großem Maßstabe ausgeführten Plänen, welche ein höchst anziehendes Bild der Entwickelung der Stadt, von ihrer Umwandlung in eine Festung nach der ersten Türkenbelagerung (1529) bis zu deren endlicher Auflassung in Folge der Stadterweiterung (1858), gewährten. Da konnte man Schritt für Schritt verfolgen, wie seit dieser Epoche nicht die natürliche Lage, sondern die politische Stellung für die räumliche Ausbreitung Wien's ausschlaggebend war. Die innere Stadt, der Kern der Anlage, blieb unverändert, wie sie das Mittelalter ausgebildet, dagegen gewannen von Epoche zu Epoche die Vorstädte eine immer größere Bedeutung, wiewohl sie von ihrem Mittelpunkte immer mehr abgedrängt wurden. Unterstützt wurde dieser Einblick allerdings durch die trefflich ausgeführten Arbeiten der Ingenieure Suttinger (1683), Anguisola (1706,) Steinhauser (1710) und Nagel (1770). Und wer sich in den Plänen nicht zurecht finden konnte, für den waren die großen Vogelperspektiven nach Aufnahmen des Jacob Hufnagel, in Kupfer gestochen von dem Amsterdamer Künstler Nicolaus J. Vischer (1609), von Folbert van Alten-Allen (1680—1682), nach einem überaus seltenen Kupferstiche photographirt, und von Jos. D. Huber (1769), dann die in Kupfer gestochenen Ansichten von Georg M. Vischer (1672), von W. W. Pramer (1678), zwei reizende, auf Pergament ausgeführte Federzeichnungen von Daniel Suttinger (1683), vier Kupferstiche von J. A. Delsenbach (1719) und die kolorirten Handzeichnungen und Kupferstiche von C. Schütz und J. Ziegler (1780—1800), letztere sowohl durch die präcise Darstellung der Gebäude, als auch durch die meisterhaften Staffagen hervorragend. An Oelgemälden waren vorhanden eine Gesammtansicht der Stadt, angeblich von van Allen (1690), eine Ansicht der Leopoldstadt von Marzik (1800) und eine Ansicht der Stadt von Rudolf Alt (1840).

Eine besondere Abtheilung bildeten die Ansichten der Basteien, meist aus Aquarellen und Photographien bestehend, welche den Stand derselben sammt den angrenzenden Glacis bis zu ihrer Demolirung zeigten. Die Aquarelle, nicht ohne ein gewisses Geschick von einem Dilettanten E. Hütter gemacht, hatten aber jedenfalls ein mehr lokalgeschichtliches als künstlerisches Interesse. Dasselbe galt von der Mehrzahl der Blätter über die Burg. Für das Studium der allmählichen Erweiterung der kaiserlichen Residenz boten sie sehr lehrreiche Anhaltspunkte. Einen wahrhaft künstlerischen Genuß gewährten jedoch nur zwei Aquarelle von Rudolf Alt mit der Ansicht des Josefsplatzes und des äußeren Burgplatzes.

Die reichste Ausbeute der Ausstellung in kunstgeschichtlicher Hinsicht bildete die Abtheilung „Straßen und Plätze". Wer über den Charakter der Architektur Wien's in den letzten zwei Jahrhunderten eingehende Studien machen wollte, fand hier einen reichen Stoff. Welch' gewaltige Bauthätigkeit regte sich nicht zu Anfang des 18. Jahrhunderts in dieser Stadt, als die Siege Eugen's und Montecuculi's die Türkengefahr dauernd beseitigt hatten! Wie rasch verschwanden nicht die alten schmalen Giebelhäuser mit ihren ärmlichen schmucklosen Façaden und traten nicht große reichgeschmückte Paläste hervor, im Geiste des italienischen Barockstiles entworfen, nur hie und da auch an französische Vorbilder erinnernd! In den Gärten der Sommerpaläste dagegen feiert der französische Gartenstil, welcher jede Baumgruppe und jeden Busch in eine architektonische Zwangsjacke steckte und jeden Rasenplatz in eine geometrische Figur umwandelte, seine ausschweifendsten Triumphe. Verfolgte man die Weiterentwickelung der Baukunst bis in die

erste Hälfte unseres Jahrhunderts, so hatte man an den Bildern die sprechendste Illustration dieser auf dem Gebiete der Kunst so nüchternen, geistesarmen Zeit. Vom künstlerischen Standpunkte aus waren die hervorragendsten Nummern vier prächtige Oelbilder von Canaletto aus dem Besitze des kais. Belvedere*) mit den Ansichten des Dominikanerplatzes, Neuen Marktes, Lobkowitzplatzes und Universitätsplatzes, zwei Aquarelle von Rudolf Alt mit Ansichten des Stephansdomes, ein reizendes Oelgemälde mit der Alten Augartenbrücke sammt Umgebung (um 1780), mehrere Handzeichnungen von C. Schütz, C. Janscha und J. Chr. Brand, eine große Anzahl von Kupferstichen nach Aufnahmen von den beiden Fischer v. Erlach, von L. v. Hildebrand und Kleiner, ausgeführt von Delsenbach, Pfeffel und Corvinus, zahlreiche Stiche von C. Schütz und Ziegler und eine große Federzeichnung mit dem Grabdenkmale Friedrich IV. in St. Stephan, ausgeführt von Fr. Jobst und J. Mocker, unter Leitung des Dombaumeisters Friedrich Schmidt.

Wiewohl das historische Wien strenge genommen mit dem Jahre 1848 abschließt, da die neueste Kunstbewegung erst nach diesem Jahre in Fluß kam, so wurde doch zur Ergänzung des Bildes auch eine Uebersicht der Neubauten gegeben. Die Mehrzahl der letzteren waren in Photographien ausgestellt; unter den Aquarellen heben wir die von Heinrich v. Ferstel mit der Votivkirche, von Friedrich Schmidt mit der Weißgärberkirche und des Architekten Bluntschli mit den Anlagen des neuen Centralfriedhofes hervor. Das Ganze war nur ein Nothbehelf, da ja die Wiener Kunst der Gegenwart ihre Vertretung in der Kunsthalle der Weltausstellung findet.

Eine Reihe kunstgeschichtlich werthvoller Nummern enthielt auch die Abtheilung „Feste und Ereignisse". Sowohl in Bezug auf ihre Ausführung als auch für das Studium des Kostüms waren es vor Allem 44 gleichzeitig kolorirte Holzschnitte von Niclas Meldemann und Hans Guldemundt aus Nürnberg aus der Hauslab'schen Sammlung, die Angreifer und Vertheidiger Wien's zur Zeit der ersten Türkenbelagerung (1529) darstellend, sodann 7 kolorirte Holzschnitte von M. Ostendorfer mit der Darstellung des Zuges Kaiser Karl's V. nach Oesterreich gegen die Türken (1532) aus dem Besitze der Albertina, 7 gleichzeitig kolorirte Holzschnitte aus Francolin's Turnierbuch, mit den Festen und Turnieren Max II., zu Ehren seines Vaters im Juni 1560 in Wien abgehalten, und 7 Kupferstiche aus H. Wirrich's Beschreibung der Feste zur Feier der Vermählung des Erzherzogs Karl von Steiermark mit Maria von Bayern (1571), letztere zwei Serien gleichfalls aus der Hauslab'schen Sammlung stammend, welche die Aufmerksamkeit der fachmännischen Kreise auf sich zogen. Diesem zunächst standen die Kupferstiche von Joh. J. Hofmann mit dem Ueberfalle des türkischen Lagers durch das vereinte Entsatzheer (1683), von Franz v. Stein, nach Zeichnungen von Nic. van Hoy, mit Scenen aus dem berühmten, 1667 in Wien ausgeführten Roßballette; von J. A. Delfenbach, nach Zeichnungen des Architekten J. B. Fischer v. Erlach, mit Darstellungen von Triumphpforten bei verschiedenen festlichen Anlässen, von J. Pfeffel und Engelbrecht, mit Huldigungseinzügen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, eine äußerst geschickt ausgeführte Originalzeichnung von Ehrenberg mit der Ueberführung der großen Glocke nach St. Stephan (1711), mehrere Kupferstiche und Originalzeichnungen von Triumphpforten und Trauergerüsten nach Entwürfen der Architekten Lucas v. Hildebrandt und Valeri, und aus der Josefinischen Epoche die Kupferstiche nach originellen Zeichnungen von Löschenkohl. Weiter herauf machten die Darstellungen wegen ihrer geringen künstlerischen und in gewisser Hinsicht auch wegen ihrer geringen historischen Treue einen weniger günstigen Eindruck, woran wohl zum größten Theil der Mangel an besseren Bildern Schuld trug. Die neuere Zeit legte nicht mehr so großen Werth auf eine künstlerisch bedeutende Ausführung von Hof- und Volksfesten. Man überließ die Pflege dieses Kunstzweiges der Spekulation niederer Kunsthändler, mit denen die besseren Künstler nichts zu thun haben wollten; so entstanden mehr als mittelmäßige Fabrikate, denen die Spuren einer oberflächlichen Behandlung ankleben. Nicht einmal aus den Scenen des Jahres 1848 hat sich irgend ein nennenswerther Beitrag erhalten. Nur eine Ueberschwemmungs-Scene des Jahres 1862, deren Mittelpunkt Kaiser Franz Josef ist, hat A. Pettenkofen auf Veranlassung eines Wiener Bürgers in einem meisterhaften Oelgemälde verewigt. Unter den Oelbildern mit Darstellungen aus älterer Zeit erregten der Entsatz Wien's von den Türken (1683), von dem Wiener Maler Andreas Kobaldt 1687 ausgeführt, dann der Auszug eines türkischen Botschafters aus Konstantinopel und dessen Einzug in Wien (1740) und der erste Jahrestag der Siegesfeier der Schlacht bei Leipzig (1814) von Lampi größeres Interesse.

Auffallend gering war die Ausbeute an „Zeitbildern" der älteren Zeit. Mit Ausnahme eines Holzschnittes von dem Wiener Illuministen Hans Diebel aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts fehlte jeder Beleg, daß es Wiener Künstler gab, welche sich des reichen zeitgeschichtlichen Stoffes des 16. und 17. Jahrhunderts bemächtigten, in der Weise, wie dies die Nürnberger und Augsburger Künstler gethan haben. Erst aus der Zeit der zweiten Türkenbelagerung erhielten sich

---

*) Vergl. Kunst-Chronik, 1872, Nr. 16.

einige Flugblätter, in denen der türkische Großvezier mit beißendem Spott über seinen mißlungenen Angriff auf Wien überschüttet wird. Aus der Josefinischen Epoche waren mehrere in Kupfer gestochene Flugblätter von Löschenkohl vorhanden. Die neueste Zeit repräsentirten Zampis und Ranftl mit einer Suite von Originalzeichnungen, welche Figuren aus dem Wiener Volksleben darstellten.

Zu einer vollständigen Entwickelung der „Trachten und Moden", mindestens seit dem 17. Jahrhundert, fehlte es an den nöthigen Vorarbeiten. Das Gebotene war allerdings im hohen Grade interessant, weil sich darunter Blätter von großer Seltenheit, wie aus Hollaro's „Theatrum mulierum" (1543), Abr. Bruin's Trachtenbuch (1578) und aus Straub's „Trachten und Stammbuch" (1600), ferner Kopien von kolorirten Zeichnungen aus dem Wiener Bäckerbuche (17. Jahrhundert) mit männlichen Trachten vorfanden. Im Ganzen boten sie doch keine fortlaufende Uebersicht. Erst eine Reihe trefflicher Stiche mit Wiener Volksfiguren aus dem Jahre 1775 nach Zeichnungen von Chr. Brand, welche ihres eigenartigen Kostüms wegen in diese Abtheilung aufgenommen wurden, gaben ein lebendiges Bild einer bestimmten Epoche. Auch die Wiener Moden aus den Jahren 1820—1840, gestochen von J. Lanzedelli, J. Stöber, Passini und Mahlknecht übten eine nicht geringe Anziehungskraft. — In der Abtheilung „Bürgerwehr" waren vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus 32 kolorirte Lithographien aus dem Jahre 1806 bemerkenswerth, weil diese die ersten Versuche der Lithographie in Wien repräsentirten.

Von der großen Anzahl Portraiten waren die meisten in Kupferstichen, Radirungen und Lithographien ausgestellt. Auf Oelgemälde konnte man mit Rücksicht auf die beschränkten Räumlichkeiten nur in einzelnen Fällen Bedacht nehmen. Die ältesten Kupferstiche gehörten dem 16. Jahrhundert an. Durch Oelgemälde waren vertreten die Portraits von Gluck, Jos. Haydn (v. Lampi), L. v. Beethoven (v. J. Mähler), Franz Grillparzer (v. J. Hösel), N. Lenau (v. Aigner), F. Raimund (v. F. Schilcher), Friedrich Hebbel (v. C. Rahl), Ernst Freiherr v. Feuchtersleben, L. Davison, J. Rettich (v. Elise Modell), Freiherr v. Hammer-Purgstall (v. Rosalie Ammon); dann die Portraits von vier Wiener Bischöfen in Kopien nach älteren Originalien und von vier Wiener Bürgermeistern in Originalien. Das Portrait des Komponisten F. Schubert war in einem Aquarell von W. Aug. Rieder und einer Bleistiftzeichnung von M. v. Schwind, jenes des Bürgermeisters Koffler in einem Pastellbilde, angeblich von Meytens, jenes der Schriftstellerin Caroline Pichler ebenfalls in einem Pastellbilde und das Portrait des Malers Heinrich Füger in einer Bleistiftzeichnung von Schnorr v. Carolsfeld ausgestellt.

Sphragistiker und Numismatiker fanden in den Siegelabgüssen, Münzen und Medaillen eine reiche Ausbeute. Den Stand einiger Zweige des Wiener Kunstgewerbes charakterisirten die reich in Holz geschnitzten Laden mehrerer Zünfte aus dem 17. Jahrhundert, das Stadtrichterschwert mit prachtvollem, in Silber getriebenem Griff aus dem 16. Jahrhundert, zwei Holzbüsten aus dem 16. Jahrhundert und mehrere Silberpokale aus dem Ende des 17. und 18. Jahrhunderts. Auch die Tafeln der Baumeister und Steinmetzen mit den Meisterzeichen, welche für die Wiener Kunstgeschichte nicht ohne Wichtigkeit sind, fehlten nicht in der Ausstellung.

Was die Betheiligung an dem Unternehmen betrifft, so interessirten sich in ersterer Zeit dafür nur ein enger Kreis von Gebildeten und Fachmännern. Erst nach und nach gewann ihm das größere Publikum Geschmack ab und strömte in den letzten Wochen so zahlreich in die Ausstellung, daß alle Erwartungen übertroffen wurden. L. S.

Korrespondenz.

Hamburg, den 5. Oktober 1873.

Woran es liegen mag, daß in den letztverflossenen Monaten die Ausstellung des Kunstvereins so schwach und spärlich beschickt war, vermag ich nicht zu sagen; genug, die Thatsache lag vor, und ich mußte mein Referat etwas länger aufschieben als gewöhnlich, um es nicht gar zu kümmerlich ausfallen zu lassen.

Genrebilder allein schienen bei dieser allgemeinen Ebbe nicht betheiligt zu sein; aber es verlohnt sich kaum der Mühe, mit der Beschreibung der ewigen Variationen über dieselben und immer dieselben Themata viele Zeit zu vergeuden. Nur Ein recht glücklicher Wurf dürfte zu verzeichnen sein, ein im Ganzen nicht anspruchvolles, aber sorgfältig gemaltes und hübsch komponirtes Bild von Jessen in Hamburg. Er trifft mit seinen „Hamburger Dienstmädchen" sehr glücklich den Charakter dieser saubern und in der That nicht reizlosen Erscheinungen, welche allen Fremden als eine durchaus berechtigte Eigenthümlichkeit der alten Hansestadt angenehm auffallen (Hor. Carm. II, 4, 1).

Unglücklich (zum wie vielten Male?) ist eine Illustration zum Faust ausgefallen. Ein Mephistopheles, der sich nicht über die landläufige Schauspielermaske dieses Charakters erhebt, ein unsäglich fader Faust, übrigens ein hübscher Mann, und eine niedliche Schauspielerin als Gretchen verrathen einigermaßen die Quelle, aus der Junker in Frankfurt seine Inspiration zu dem „Kirchgang Gretchens" geschöpft hat. Sogar die Scenerie ist coulissenartig nüchtern. Viel mehr Glück

hat Shakespeare mit seinem Illustrator Louis gehabt. Hier wird uns nicht allein ein stimmungsvoll schönes Interieur mit prachtvollen und charakteristischen Toiletten vorgeführt, sondern wir begegnen auch einer so verständnißvollen Auffassung der Dichtung (Kaufmann von Venedig, III. Akt, 2. Scene), daß hier der umgekehrte Fall wie bei dem ersterwähnten Gemälde eintritt und der Regisseur von dem Maler lernen könnte. Der Kontrast zwischen der Erbin Porzia, die vor ängstlicher Spannung bleich nicht hinzusehen wagt, wie Bassanio's Wahl ausfällt, und der Begleiterin Nerissa, die nicht so direkt betheiligt, mehr neugierig als ängstlich hinblickt, dazu der sinnende und etwas blasse Freier — das ist eine so fesselnde Darstellung des wichtigen Moments, wie sie kaum besser gedacht werden kann.

Eine Waldlandschaft mit Wasser von Puhlmann wirkt durch eine vorzügliche Behandlung der Perspektive. Zu nennen wären außerdem Burnier's (Düsseldorf) Strand bei Ostende mit Viehstaffage und Wrage's charakteristische, nur etwas zu umfangreich gerathene Partie von Sylt. Knab's Landschaft aus der römischen Campagna bemüht sich zu absichtlich, phantastisch zu erscheinen, um ungetheilten Beifall zu erlangen. Ebenfalls einer phantastischen Richtung gehört B. Piglhein's von Genien bekränzte Herme an. Der Ton ist zu schwer und die Farbengebung weitaus zu dunkel für das heitere mythologische Genrebild. Derartige Vorwürfe verlangen nach unserem Gefühl eine viel leichtere und luftigere, mehr an die pompejanische Manier erinnernde Behandlung und leuchtendere Farben, welche die dunkleren Partien zurücktreten lassen, und nicht wie hier durch dieselben förmlich erdrückt werden. Es ist eben durchaus nicht leicht, Mythologie oder Märchen mit Oelfarben so zu malen, daß einerseits nebelhafte Verschwommenheit, andererseits eine mit diesen Stoffen schwer vereinbare, greifbare und schwerfällige Realistik vermieden wird.

Kolitz in Düsseldorf bringt eine Scene aus dem Kriege von 1870/71, der eine gewisse historische und großartige Auffassung nicht abzusprechen ist. Es ist zwar eigentlich nur ein Genrebild, aber ein solches, dessen melancholische Stimmung über die zufälligen Einzelheiten der gewählten Scene hinaus die Eindrücke einer ganzen größeren Epoche deutlich widerspiegelt Es ist eine französische Infanterie-Colonne, die sich unter einem schweren schwarzgrauen Himmel, einem scharfen Winde entgegen auf grundlosen Wegen und in einer trostlosen Winterlandschaft mühsam und niedergeschlagen fortschleppt — eine Scene, die uns sofort an die unglücklichen Feldzüge Chanzy's und Bourbaki's lebhaft erinnert. Der verlassene Trainschimmel rechts ist allerdings ein schon etwas verbrauchtes Motiv. Die einheitliche Stimmung des Ganzen, wobei auf eine sorgfältige realistische Behandlung nebensächlicher Details mit Recht verzichtet ist, kann der Erreichung des beabsichtigten Eindrucks gewiß sein. A. J. M.

Nekrolog.

B. **August Weber**, einer der hervorragendsten Landschaftsmaler der Düsseldorfer Schule, starb den 9. September 1873 an einer Lungenentzündung. Er war geboren den 10. Januar 1817 in Frankfurt a. M. und empfing dort auch bei dem Landschaftsmaler Rosenkranz die erste Anleitung im Malen. 1835 begab er sich zu dem Hofmaler Schilbach nach Darmstadt zur fernern Ausbildung, mit dem er dann seine erste größere Studienreise in die Schweiz unternahm. Nach Frankfurt zurückgekehrt, wurde er Schüler des Städel'schen Instituts, siedelte aber bereits im Herbst 1838 nach Düsseldorf über, wo er sich, nachdem er ein Jahr lang die Landschafterklasse der Akademie besucht hatte, sein eigenes Atelier einrichtete und neben seiner künstlerischen Thätigkeit eine erfolgreiche Wirksamkeit als Lehrer entfaltete. Viele tüchtige Landschaftsmaler verdanken seiner trefflichen Anleitung ihre Ausbildung, was der König von Preußen durch die Verleihung des Professortitels anerkannte. In den letzten Jahren war Weber mehrfach kränkelnd und namentlich durch ein Augenleiden an der Ausübung seiner Kunst behindert; was er aber noch schuf, verrieth durchaus keine Abnahme seiner Fähigkeit. Er hat eine ganze Reihe großer und kleinerer Bilder geliefert, von denen sich mehrere im Besitz des Königs von Preußen, des Herrn Ravené, des Königsberger Museums und anderer öffentlicher Sammlungen befinden. Sie bekunden sämmtlich eine hohe künstlerische Begabung und fesseln durch den Hauch ächter Poesie, der sich in den Werken jüngerer Maler nur noch selten findet.

Weber besaß eine ungemein phantasievolle, dichterische Auffassungsgabe; er schilderte die Natur nie, wie sie sich dem Auge in Wirklichkeit zeigt, sondern er malte sie, wie er sie geistig in sich aufgenommen, und strebte dabei nach möglichster Vollendung in Schönheit der Formen und Linien. Deßhalb hat er sich nie mit Veduten und Portraitlandschaften abgegeben, sondern er gehörte seinem innersten Wesen nach der stylistischen Richtung an, die in ihm einen ihrer besten Vertreter gefunden. Schon von den ersten Anfängen seines Schaffens bis zur vollendeten Meisterschaft legte er den Hauptnachdruck auf die Composition und deren harmonische Gliederung, während ihm die Farbe nur dazu diente, die Wirkung der beabsichtigten Stimmung zu erhöhen, nie aber, um koloristische Effekte durch sie zu erzielen. Er unterschied sich dadurch ganz entschieden von den modernen Realisten und Naturalisten, denen die Wahl des Motivs, die strenge Zeichnung und die solide Durchbildung, worin Weber ein mustergiltiges Vorbild sein kann, nur als Nebensache erscheint, damit sie um so freier mit einer glänzenden Technik Aufsehen erregen können. Weber's Farbengebung ist stets einfach und ernst, entspricht aber durchaus den behandelten Gegenständen, deren ideale Auffassung eine naturalistische Behandlung kaum vertragen würde. Besonders anzuerkennen sind seine Abend- und Mondscheinlandschaften,

die ihm einen weitverbreiteten Ruf verschafft haben. Gleich Treffliches wie als Oelmaler leistete er auch in seinen Aquarellen und Zeichnungen, deren Menge fast zahllos erscheint, und auch in der Lithographie hat er sich mit Glück erprobt. Im geselligen Leben der Düsseldorfer Künstler nahm Weber ebenfalls eine hervorragende Stelle ein. Er war eines der thätigsten Mitglieder des „Künstler-Unterstützungsvereins" und des „Malkasten" und beförderte deren mancherlei Bestrebungen stets eifrig durch Wort und That. Sein Andenken wird in ehrenvollem Gedächtniß fortleben!

Vermischte Nachrichten.

B. **Düsseldorf.** Unsere Akademie hat einen außerordentlichen Verlust erlitten, indem Professor Dr. W. Roßmann mit dem 1. Oktober seine Entlassung als Lehrer der Kunstgeschichte genommen hat, um einem höchst ehrenvollen Rufe nach Dresden Folge zu leisten. Wir können es nicht genug beklagen, diesen vortrefflichen Gelehrten schon so bald aus seiner hiesigen Stellung scheiden zu sehen, nachdem wir kaum erfahren, wie viel derselbe zu leisten befähigt war. Seine kunst- und kulturgeschichtlichen Vorträge, seine Vorlesungen altgriechischer Tragödien und Komödien fesselten durch die lebendige Auffassung und klare, verständnißvolle Ausdrucksweise in so hohem Grade das Interesse einer stets wachsenden Zuhörerschaar, daß von der ferneren Wirksamkeit Roßmann's die ersprießlichsten Folgen erwartet werden durften. Wir können daher den zuständigen Behörden den Vorwurf kaum ersparen, nicht Alles aufgeboten zu haben, eine so hervorragende Kraft unserer Akademie zu erhalten, wo der so wichtige Posten eines Lehrers der Kunstgeschichte Jahre lang unbesetzt gewesen ist. Möge recht bald für einen geeigneten Ersatz gesorgt werden, damit wir den Weggang Roßmann's, der uns schmerzlich genug berührt, nicht allzulange in seinem vollen Umfange empfinden.

B. Der Historienmaler Emil Neide, welcher bei den Wandmalereien in der Aula der Königsberger Universität die Darstellungen der Naturwissenschaft und der Astronomie in reizenden Kindergestalten und das große Bild „Ptolomäus und seine Schüler" nach eigenen Entwürfen und einige andere Bilder nach Kompositionen von Brausewetter und Gräb ausgeführt, lebt seit einigen Monaten in Düsseldorf und hat dort ein Oelbild vollendet: „Psyche von Charon in die Unterwelt geführt", dem bei strenger Zeichnung und lebendiger Auffassung ein glänzendes, höchst wirkungsvolles Kolorit nachgerühmt werden muß. Dasselbe zeigt den günstigen Erfolg eifriger Studien, denen Neide neuerdings bei W. Diez in München obgelegen, um sich in der Oelmalerei zu vervollkommnen, nachdem ihm deren Technik in Folge der langen Arbeit an den erwähnten Fresken einigermaßen fremd geworden war. Besonders glücklich erscheint der Gegensatz zwischen der markigen Figur des rudernden Charon und der edlen Gestalt Psyche's, deren ausdrucksvoller Kopf eine wehmüthige Resignation zeigt.

Berlin. Die Verwaltung des alten Museums, in dessen Säulenhalle bekanntlich die Statuen von Rauch, Schadow, Schinkel und Winckelmann bereits Platz gefunden haben, ertheilte dem Bildhauer Calandrelli den Auftrag, für dieselbe nun auch eine Marmorstatue von Peter von Cornelius herzustellen.

Aus München schreibt man der Wiener „Deutsch Ztg." Als König Ludwig II. im Jahre 1871 zum Besuche des Passionsspieles in Oberammergau anwesend war, beschloß er, auf einer dortigen Anhöhe ein großes Crucifix aus Stein errichten zu lassen. Im Jannar dieses Jahres wurde aus der Oberpfalz ein für dieses Monument bestimmter Steinblock hierher in Professor Halbig's Atelier gebracht, der so kolossal war, daß zu seinem Transporte ein eigener Wagen hatte gebaut werden müssen. Dieser Block ist nun durch den genannten Künstler zu einem herrlichen, 18 Fuß hohen, allerdings noch nicht ganz fertigen Crucifix umgeschaffen worden. Der Kopf des Gekreuzigten mit der Dornenkrone sowie die Brust sind vollendet, die übrigen Theile des Körpers sind aber erst in den Umrissen ausgearbeitet. Das Piedestal des Denkmals ist größtentheils vollendet. Mit dem Crucifix beträgt die Gesammthöhe 40 Fuß. Die Kolossal-Figuren der Mutter Gottes und des heiligen Johannes, welche unter das Kreuz zu stehen kommen, sind gleichfalls in der Ausführung begriffen. Das riesige Monument wird diesen Herbst bereits die Anhöhe bei Oberammergau zieren.

Z. **Aus dem Rheingau.** Eine der bedeutendsten Kunstsammlungen des Rheingaues, die des Freiherrn v. Zwierlein, sollte bekanntlich im vergangenen Herbst der Versteigerung übergeben werden. Die Auktion kam jedoch nicht zu Stande. Kürzlich hat nun, wie man hört, das Kensington-Museum in London dem Eigenthümer das Anerbieten gemacht, in den Räumen dieses Museums den werthvollsten Theil der Zwierlein'schen Sammlung, die Glasgemälde, zur Ausstellung zu bringen.

Christian Ruben hat kürzlich ein großes Altarblatt vollendet, eine Spende für die neue gothische Kirche in Gastein, die von Oberbaurath Schmidt gebaut wird. Da die arme Gemeinde die Mittel für diesen Bau nicht hätte aufbringen können, so haben sich Wohlthäter erbarmt. Die namhaftesten Beiträge haben der österreichische Hof, Prinz Rohan und Baurath Baron Schwarz in Salzburg geleistet. Ruben behandelt in seinem Bilde die Legende der beiden heiligen Brüder S. Felicianus und S. Primus, die in altchristlicher Zeit von Rom nach Gastein gekommen und dort das Christenthum gepredigt haben sollen, für das sie später den Märtyrertod erleiden mußten. (Voss. Ztg.)

Aus Nürnberg wird der Fr. Ztg. geschrieben: „Unser altehrwürdiger Johanniskirchhof, die Ruhestätte mancher gefeierter Männer der Vergangenheit, hat ein beachtenswerthes Denkmal erhalten. Die Stelle, welche die irdischen Ueberreste des großen Philosophen der Neuzeit, Ludwig Feuerbach, in sich birgt, bezeichnet jetzt ein Monument. In der Mitte des obeliskenartigen Grabsteins prangt in Medaillonform die von dem Bildhauer Schrettmüller in München künstlerisch und lebenstreu modellirte, von der hiesigen Erzgießerei Lenz u. Herold ausgeführte Büste des Verstorbenen. Dem einfachen Wesen des großen Gelehrten entsprechend, enthält die Inschrift nur die Worte:

Ludwig Feuerbach,
geb. 28. Juli 1804 zu Landshut,
gest. 13. September 1872 zu Nürnberg."

Franz Lenbach hat kürzlich ein lebensgroßes Porträt des Grafen Moltke gemalt.

Dem **Bildhauer Heinrich Natter** in München wurde der ehrenvolle Auftrag zu Theil, ein Schumann-Denkmal für Leipzig auszuführen.

Z. **Dem Bildhauer Johannes Pfuhl**, welcher die Statue für das Denkmal des Freiherrn von Stein in Nassau a. d. Lahn ausgeführt hat, soll auch die Ausführung der für Berlin bestimmten Statue von Stein übertragen werden.

Z. **Die Fundstätten von Wiesbaden** gewährten diesen Sommer besonders Ausbeute an fränkischen Alterthümern, und dem Museum wurden überlassen zahlreiche Schmuck- und Zier-Gegenstände, Gläser, Thongefäße, Waffen u. s. w. Ein werthvoller Fund sind weiter drei Kalksteinplatten mit lateinischen Inschriften und altchristlichen Symbolen, die dem ersten Auftreten des Christenthums am Mittelrhein angehören; aus der römischen Periode stammen ferner Fibeln, Münzen, Gefäße und viele Baugegenstände.

Z. **Das Berliner Museum** hat in Wiesbaden das bekannte Mithrasdenkmal, welches 1826 in Heddernheim, wohl einem der reichsten Fundorte römischer Alterthümer in Deutschland, entdeckt wurde, abformen lassen. Nach Berlin gelangten außerdem die Abgüsse einiger Statuetten und anderer Bronzegegenstände. Die Ausgrabungen, welche das Berliner Museum auf dem römischen Castrum „Saalburg" bei Homburg hatte anstellen lassen, lieferten nur geringe Resultate. Regierungsrath Schöne aus Berlin besuchte diesen Sommer die Saalburg, und es soll Hoffnung vorhanden sein, daß der Staat größere Mittel zu Ausgrabungen bewilligt.

In meinem Verlage erschien soeben: (188)

Photographische Reproductionen

nach den Original-Gemälden und Handzeichnungen der Städel'schen Galerie zu Frankfurt a. M.

Lübeck, August 1873. **Joh. Nöhring.**

Gemälde.

Grösse incl. Carton	Preis	
48-56	1 1/2 ß	541. **(Barnabas v. Modena.)** Madonna.
Cent.	-	542. **(Fiesole.)** Maria mit lobsingenden Engeln.
-	-	543. **(Pesello.)** Madonna.
-	-	544. **(Sandro Botticelli.)** Weibliches Brustbild.
-	-	545. **(Sandro Botticelli.)** Madonna.
-	-	546. **(Sandro Botticelli.)** Mädchen mit goldgeringoltem Haar.
-	-	547. **(Schule d. Giov. Bellini Lorenzo Lotto.)** St. Hironymus.
-	-	548. **(Vittore Carpaccio.)** Madonna.
-	-	549. **(Cima da Conegliano.)** Madonna.
-	-	550. **(Sebastian del Piombo.)** Bildniss einer Dame.
-	-	551. **(Moretto.)** Die vier Kirchenväter.
-	-	552. **(Giov. Batt. Moroni.)** Dominikaner Laienbruder.
-	-	553. **(Cesare da Sesto.)** Hl. Katharina.
-	-	554. **(P. Purugino.)** Madonna.
-	-	555. **(Benv. Garofalo.)** Hl. Familie.
-	-	556. **(Sassoferrato.)** Betende Jungfrau.
-	-	557. **(Velazquez.)** Cardinal Borja.
-	-	558. **(Joh. van Eyck.)** Madonna von Lucca.
-	-	559. **(Roger v. d. Weyden d. Aelt.)** Madonna mit Cosmas und Damianus.
-	-	560. **(Roger v. d. Weyden d. Aelt.)** Geburt Johannes des Täufers.
-	-	561. **(Roger v. d. Weyden d. Aelt.)** Die Taufe Christi.
-	-	562. **(Rog. v. d. Weyden d. Aelt.)** Enthauptung d. Johannes
-	-	563. **(Hans Memling.)** Portrait.
-	-	564. **(Schule Memling's.)** Madonna nach dem in Strassburg verbrannten Gemälde Memling's.
-	-	565. **(Roger v. d. Weyden d. Jüng.)** Die Dreieinigkeit.
-	-	566. **(Roger v. d. Weyden d. Jüng.)** Die hl. Veronica.
-	-	567. **(Roger v. d. Weyden d. Jüng.)** Madonna.
-	-	568. **(Roger v. d. Weyden d. Jüng.)** Der linke Schächer am Kreuz.
-	-	569. **(Quintyn Messys.)** Bildniss eines Mannes.
-	-	570. **(H. Holbein d. Jüng.)** Der Mann mit dem hranken Kinde.
-	-	571. **(H. Holbein d. Jüng.)** Bildniss des Sr. George of Cornwall.
-	-	572. **(A. Dürer.)** Der leidende Hiob.
-	-	573. **(A. Dürer.)** Dessen Vater.
-	-	574. **(Lucas Cranach.)** Kreuzigung.
-	-	575. **(Lucas van Leyden.)** Kreuzigung.
-	-	576. **(Barth. Bruyn.)** Der Mann mit der Nolko.
-	-	577. **(P. P. Rubens.)** König David.
-	-	578. **(P. P. Rubens.)** Des Malers Kind.
-	-	579. **(A. van Dyck.)** Männliches Portrait.
-	-	580. **(D. Teniers d. J.)** Raucher.
-	-	581. **(Rembrandt.)** Brustbild d. Margaretha van Bilderdyk, Hausfrau d. Wilh. Burggraf a. Rotterdam.
-	-	582. **(Frz. Hals.)** Männliches Portrait.
-	-	583. **(Frz. Hals.)** Weibliches Portrait.
-	-	584. **(Frz. Hals.)** Holländische Dame.
-	-	585. **(B. v. d. Helst.)** Frauenportrait.
-	-	586. **(Adrian Brouwer.)** Ein Bauer w. a. d. Rücken operirt.
-	-	587. **(Adrian Brouwer.)** Ein Mann der Arznei genommen.
-	-	588. **(Casp. Netscher.)** Ein Mann mit Feldhühnern.
-	-	589. **(J. M. Molenaer.)** Der Raucher.
-	-	590. **(Fr. Overbeck.)** Der Triumph der Religion in den Künsten.
-	-	591. **(E. Steinle.)** Die Tiburtinische Sibylle.
-	-	592. **(C. F. Lessing.)** J. Huss zu Constanz im Verhör.
-	-	593. **(C. F. Lessing.)** Die tausendjährige Eiche.
-	-	594. **(A. Rethel.)** Daniel in der Löwengrube.
-	-	595. **(Sturbort.)** Sibylle.
75-80 Cent.	6 ß	596. **(Becker.)** Vom Blitz erschlagener Schäfer.
-	8 -	597. **(A. Achenbach.)** Seesturm.
75-100 Cent.	10 -	598. **(E. Verboeckhoven.)** Schafe.
75-80 Cent.	4 -	599. **(Philipp Veit.)** Die sieben fetten Jahre.
-	8 -	600. **(C. F. Lessing.)** Tausendjährige Eiche.
75-100 Cent.	12 -	601. **(P. Perugino.)** Madonna.
-	10 -	602. **(Roger v. d. Weyden d. Aelt.)** Der linke Schächer am Kreuz.
-	12 -	603. **(Moretto.)** Die vier Kirchenväter.
-	15 -	604. **(C. F. Lessing.)** Huss zu Constanz im Verhör.
75-80 Cent,	8 -	605. **(E. Steinle)** Dio Tiburtinische Sibyllo.

Handzeichnungen.

Grösse incl. Carton	Preis	
48-56 Cent.	1 1/2 ß	606. **(Rafael.)** Studium für die linke Seite der Disputa, mit nackten Figuren.
48-56	1 1/2 ß	607. **(Rafael.)** Der hl. Martin.
Cent.	-	608. **(Rafael.)** Gott zeigt dem Noah den Regenbogen, Entwurf für ein Sockelbild der Loggien.
-	-	609. **(Rafael.)** Maria und ein Heiliger, erster Entwurf für die Madonna der Familie Ansidei.
-	-	610. **(Rafael.)** Maria mit dem segnenden Christkinde (früheste Zeit).
-	-	611. **(Rafael.)** Studium für den Diogenes in der Schule von Athen.
-	-	612. **(P. Perugino.)** Entwurf zu der Taufe Christi in der Augustiner-Kirche zu Perugia.
-	-	613. **(A. Dürer.)** Kreuztragung und Auferstehung, Flügelbild des Altars im Erzbischöfl. Palast zu Ober St. Veit bei Wien.
-	-	614. **(A. Dürer.)** Christus am Oelberg knieend.
-	-	615. **(A. Dürer.)** Christus a. Oelberg ausgestreckt liegend
-	-	616. **(A. Dürer.)** Zwei Nürnberger Weiber.
-	-	617. **(A. Dürer.)** Nackte Figuren.
-	-	618. **(A. Dürer.)** Nackte Figuren einen Candelaber aufrichtend.
-	-	619. **(A. Dürer.)** Begräbniss Christi.
-	-	620. **(A. Dürer.)** Dass ist mein Wirth zu Antworpen, Jobst. Blankfeldt.
-	-	621. **(A. Dürer.)** Brustbild eines alten Mannes.
-	-	622. **(H. Holbein d. Aelt.)** Christus umgeben von Heiligen, dem Papst und dem Kaisor, Flügelbild für einen Altar.
-	-	623. **(H. Holbein d. Aelt.)** Studienköpfe zum Flügelbild.
-	-	624. **(H. Holbein d. Aelt.)** Das zweite Flügelbild des Altars mit Moses.
-	-	625. **(H. Holbein d. J.)** Magnus Potronius.
-	-	626. **(H. Holbein d. J.)** Ein Kriegsschiff m. Landsknechten
-	-	627. **(Unbekannter Meister d. 15. Jahrh.)** Kreuzigung.
-	-	628. **(Martin Schongauer.)** Hl. Familie.
-	-	629. **(Hans Baldung Grün.)** Lucretia.
-	-	630. **(Frz. v. Bocholt.)** Mädchen eine Blume haltend.
-	-	631. **(Meister Wilhelm v. Cöln.)** Augustus u. d. Sibylle.
-	-	632. **(Meister Wilhelm v. Cöln.** Propheten u. Sibyllen.
-	-	633. **(Fra Bartolomeo.)** Kopf und Handstudien für den hl. Marcus im Palast Pitti zu Florenz.
-	-	634. **(Tizian.)** Entwurf zu dem Frescogemälde in der Scuola di S. Antonio zu Padua.
-	-	635. **(Meister E. S. von 1446.)** Madonna, Entwurf für den Kupferstich Bartsch VI. p. 52.
-	-	636. **(P. P. Rubens.)** Studium einer Dame (Rubens Frau) für den Liebesgarten.
-	-	637. **(And. Mantegna.)** 5 Medaillons. Eccehomo, Johannes u. Maria Magdalena u. d. Pelikan, Zierde f. e. Crucifix.
-	-	638. **(Corn. Bega.)** Eine Bäuerin.
-	-	639. **(Pordenone.)** Eine Frau kniet vor einem Fürsten.
-	-	640. **(Pet. Cornelius.)** Titelblatt zu den Nibelungen.
-	-	641. **(Pet. Cornelius.)** Siegfried zur Jagd gerüstet.
-	-	642. **(Pet. Cornelius.)** Hagen's Verrath. [Leiche.
-	-	643. **(Pet. Cornelius.)** Chrimhilde erblickt Siegfried's
-	-	644. **(Pet. Cornelius.)** Siegfried's Ermordung.
-	-	645. **(Pet. Cornelius.)** Siegfried führt einen Bären.
-	-	646. **(Pet. Cornelius.)** Der Königinnen Grüssen.
-	-	647. **(Joh. Livens.)** Portrait des Poeten Jon. Vos.
-	-	648. **(Cornelius Visscher.)** Robertus Junius Pastor Amstelodami. Aet. 48.
-	-	649. **(Cornelius Visscher.)** Hugo Grotius. Aetatis 11.
-	-	650. **(Gabr. Metzu.)** Mädchen mit entblösstem Busen.
-	-	651. **(Ant. van Dyck.)** Adam de Coster.
-	-	652. **(Hyacynth Rigaud.)** Chancellier Philippeau de Pontchartrain.
-	-	653. **(Hyacynth Rigaud.)** Nicolaus Constou, Bildhauer.
-	-	654. **(Charles Le. Brun.)** Ein Grabmal.
-	-	655. **(Charles Le. Brun.)** Das Fass der Danaiden.
-	-	656. **(Ant. Watteau.)** Der Violinspieler.
-	-	657. **(Terburg.)** Stehender Mann mit Reitstiefeln.
-	-	658. **(Roger v. d. Weyden d. Aelt.)** Portrait e. Mannes.
-	-	659. **(Rog. v. d. Weyden d. Aelt.)** Portrait v. dessen Frau.
-	-	660. **(Daniel Dumoustier.)** Kopf eines Kavaliers.
-	-	661. **(J. J. de Boissien.)** Kopf eines Mannes.
-	-	662. **(Michel Angelo.)** Dämonenköpfe.
-	-	663. **(Michel Angelo.)** Frauenkopf u. andere Studien.
-	-	664. **(Rembrandt.)** Kreuzigung.
-	-	665. **(Rembrandt.)** Befreiung Petri.
-	-	666. **(Sebastian del Piombo.)** Entwurf zu einer Gruppe für die Erweckung des Lazarus in der National-Galerie zu London.
-	-	667. **(Fz. Boucher.)** Gewandfigur im Profil.
-	-	668. **(Fz. Boucher.)** Gewandfigur von hinten.
-	-	669. **(Fr. Overbeck.)** Verkauf Joseph's.
-	-	670. **(Fr. Overbeck.)** Auferweckung von Jeremias Töchterlein.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Im Frühjahr a. c. erschien in splendider Ausstattung, in einzelnen Abschnitten neu bearbeitet und vermehrt:

Populäre Aesthetik.

Von **Dr. C. Lemcke**

Vierte Auflage.

580 Seiten mit 55 Illustrationen. gr. 8. broch. 3 Thaler, geb. 3½ Thaler.

Soeben erschien in meinem Verlage:

VORSCHULE

ZUM

STUDIUM DER KIRCHLICHEN KUNST

VON

WILHELM LÜBKE.

SECHSTE STARK VERMEHRTE UND VERBESSERTE AUFLAGE.

MIT 226 HOLZSCHNITTEN.

gr. 8°. broch. 2 Thlr., elegant gebunden 2½ Thlr.

Leipzig, October 1873. **E. A. Seemann.**

Seit Michaelis 1871 erscheint in meinem Verlage:

DEUTSCHE RENAISSANCE.

Eine Sammlung

von

Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunst-Gewerbe.

Unter Mitwirkung zahlreicher Mitarbeiter

herausgegeben

von

A. ORTWEIN,

Director der Gewerbeschule in Graz.

Das Werk erscheint in zwanglosen Fristen, ca. 12 Hefte im Jahr, und wird in ca. 200 Lieferungen complet sein. Bis jetzt erschienen: Nürnberg, Heft 1—6, von A. Ortwein. — Augsburg und Kreis Schwaben, Heft 1—3, von Leybold. — Rothenburg a. d. T., Heft 1—5, von G. Graef (vollständig). — Schloss Bevern, 2 Hefte, von B. Liebold. — Höxter, 1 Heft (vollständig), von B. Liebold. — Mainz, Heft 1 und 2, von W. Ohaus. — Luzern, Stadt und Canton, Heft 1—3, von E. Berlepsch. — Merseburg und Halle a. S., Heft 1, von H. Schenk. — Heidelberg, Heft 1, von Esswein. — Zürich, Heft 1, von E. Berlepsch. — Brieg, Heft 1, von P. Engel.

Unter der Presse: Hameln, 3 Hefte, von Dreher & Griesebach.

Der Preis jedes Heftes ist 24 Sgr.

E. A. Seemann in Leipzig.

Bilder-Verkauf.

(1)

Aus dem künstlerischen Nachlasse des Ober-Finanzrath Eser sind verschiedene Original-Meisterwerke aus der altdeutschen und niederländischen Schule dem Verkauf ausgesetzt. Darunter 4 schöne besonders gut erhaltene Zeitbloom, ein großer, hervorragender Jordaens, ein sehr tüchtiger Martin Schoen, dann Skizzen von Rubens, Van Dyck, Hamilton und Anderen.

Die Bilder können von jetzt ab bis Ende Januar täglich eingesehen und ein Kauf abgeschlossen werden. Photographien der Hauptwerke stehen zu Dienst.

Zuschriften wolle man richten an

die Töchter des verstorbenen Ober-Finanzrath **Eser**,

Stuttgart, Lange Straße 18, II.

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Die Galerie

zu

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Geschichte

der

PLASTIK.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. $6\frac{1}{3}$ Thlr.; eleg. geb. 7½ Thlr.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben erschien:

Holbein

und

seine Zeit.

Von

Alfred Woltmann.

Zweite

umgearbeitete Auflage.

Mit Illustrationen.

Ein stattlicher Band, 494 S. gr. Lex.-8. Preis broch. $4\frac{1}{3}$ Thlr., geb. $5\frac{1}{6}$ Thlr.

Ein Supplementband, das kritische Verzeichniss der Holbein'schen Werke enthaltend, wird später ausgegeben.

Hierzu No. 1 des II. Jahrgangs der „Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst." Beilage von Alphons Dürr in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

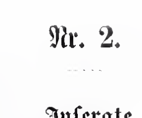
24. October

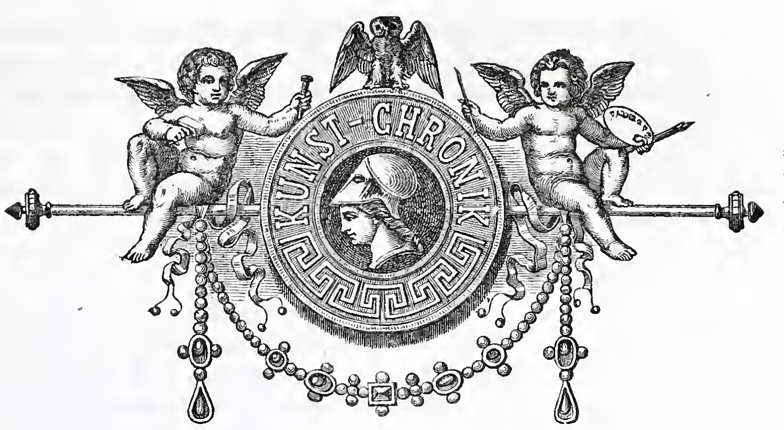
Nr. 2.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.





Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Konkurrenz für den Bau des Schlesischen Provinzial-Museums in Breslau.

Ueber die am 20. September in Breslau stattgefundenen Jury-Verhandlungen, an welchen als Preisrichter die Herren Blankenburg, Erbkam (Vorsitzender), Lucae (Schriftführer), Dr. Luchs, Lüdecke, Vogt und Weber Theil nahmen, geht uns vom Komité-Bureau nachfolgender Bericht zu:

„Da die 27 eingegangenen Projekte bereits vor dem Zusammentritt des Preisgerichts technischerseits einer Prüfung unterzogen waren, auch sämmtliche Mitglieder der Jury vor ihrem Zusammentritt zur Sitzung von den Projekten genaue Kenntniß genommen hatten, empfahl es sich für den weiteren Verlauf der Arbeit, vor jedem einzelnen Projekt eine Debatte zu eröffnen und dasselbe entweder — und zwar mit mindestens fünf Stimmen gegen zwei — von einer ferneren Konkurrenz auszuschließen, oder aber auf die engere Wahl zu bringen.

Auf diese Weise verblieben für eine nähere und eingehendere Beurtheilung

1., das Projekt No. 4 mit dem Motto „1763",
2., das Projekt No. 5 mit dem Motto „3",
3., das Projekt No. 6 mit dem Motto „Phidias",
4., das Projekt No. 16 mit dem Motto „Silesia" und
5., das Projekt No. 19 mit dem Motto „Zobten".

Von diesen Projekten erhielt in Folge der demnächst vorgenommenen Abstimmung den ersten Preis: das Projekt No. 5 mit dem Motto „3".

Auf dasselbe vereinigten sich schon im ersten Scrutinium fünf Stimmen; eine Stimme fiel auf das Projekt No. 4 mit dem Motto „1763" und eine Stimme auf das Projekt No. 16 mit dem Motto „Silesia".

Als Verfasser des Projekts No. 5 mit dem Motto „3" ergab sich: Herr Otto Rathey in Berlin.

Alsdann wurde über den zweiten Preis abgestimmt:

Im ersten Scrutinium erhielt das Projekt No. 16 mit dem Motto „Silesia" drei Stimmen, das Projekt No. 4 mit dem Motto „1763" zwei Stimmen und endlich das Projekt No. 6 mit dem Motto „Phidias" zwei Stimmen. Um zu einer absoluten Majorität zu gelangen, wurde durch das Loos darüber entschieden, welches von den beiden Projekten No. 4 und No. 6 auf die engere Wahl gebracht werden solle. Die Entscheidung fiel zu Gunsten des Projekts No. 6 mit dem Motto „Phidias". — Bei der nunmehr vorgenommenen zweiten Abstimmung erhielt das Projekt No. 16 mit dem Motto „Silesia" vier Stimmen und das Projekt No. 6 mit dem Motto „Phidias" drei Stimmen.

Das Projekt No. 16 mit dem Motto „Silesia" hatte somit den zweiten Preis davongetragen. Als seine Verfasser ergaben sich: die Herren Girard und Rehlender in Wien.

Bei der Abstimmung über den dritten Preis erhielten das Projekt No. 6 mit dem Motto „Phidias" vier Stimmen, das Projekt No. 4 mit dem Motto „1763" eine Stimme und das Projekt No. 19 mit dem Motto „Zobten" zwei Stimmen; der dritte Preis wurde somit dem Projekte No. 6 mit dem Motto „Phidias" zu Theil, als dessen Verfasser sich Herr Professor Spielberg in Berlin ergab.

Obwohl die Jury mit der Zuerkennung dieser drei

Preise die ihr obliegende Aufgabe als erfüllt betrachten durfte, faßte sie doch den einstimmigen Beschluß, dem „Komité zur Errichtung des schlesischen Provinzial-Museums der bildenden Künste“ dringend zu empfehlen, daß auch das Projekt No. 4 mit dem Motto „1763“ mit einem Preise von 300 Thlr. bedacht werde.

Der mit dem ersten Preise gekrönte Entwurf No. 5 mit dem Motto „3“ schien den Preisrichtern unter den fünf zur engeren Wahl gezogenen derjenige zu sein, welcher bei der Wahrung eines idealen und monumentalen Charakters wenigstens annähernd für eine Summe herzustellen wäre, wie sie für den Bau in Aussicht genommen worden ist. Daß es dem Verfasser nicht an der Fähigkeit gefehlt haben würde, sein Bauwerk mit einem größeren Aufwande dekorativer Mittel auszuschmücken, daß er vielmehr absichtlich mit einer großen Mäßigung in Bezug auf deren Anwendung vorgegangen ist, beweist die innere Ausbildung des Kuppelraumes, welche, obwohl nur skizzenhaft behandelt, doch hinlänglich zeigt, daß der Autor über eine kunstgewandte Hand verfügt.

Beim Vergleich mit anderen Projekten, welche dasselbe, ja vielleicht sogar ein größeres Talent bekundeten, als das preisgekröntee, mußte es als ein ganz besonderer Vorzug des letzteren anerkannt werden, daß sich in demselben der Zweck eines Museums in ganz unzweifelhafter Weise für jeden Beschauer aussprach. Die große einladende Freitreppe mit der von ionischen Säulen getragenen Vorhalle sichert dem Gebäude unter allen Umständen, selbst auf dem mit hohen Privatgebäuden umgebenen Platze, einen bedeutsamen Eindruck, da der große Maßstab der Säulenhalle jeden Vergleich mit den Profangebäuden zu seinen Gunsten entscheidet.

Was die Grundrißdisposition des in Rede stehenden Entwurfes anbelangt, so erscheint dieselbe, mit anderen Projekten verglichen, allerdings in gewissem Grade monoton; der Verfasser hat aber dadurch, daß er auf eine vielleicht reizvollere Abwechselung der Räume verzichtete, dafür dem Gebäude auch hier, wie im Aeußeren, einen würdigen und monumentalen Stempel aufgedrückt. Besonders ist den beiden Sälen, deren einer für antike Skulpturen und deren anderer für kirchliche 2c. Alterthümer bestimmt ist, durch ihre imposante Länge und durch die reiche Verwendung der Säule ein großartiger Eindruck gesichert. Als in der Hauptsache sehr gelungen erschien den Preisrichtern auch die Anlage des Treppenraums, wenngleich seine äußere Gestaltung, wie sie die Zeichnung zum Ausdruck bringt, noch unbefriedigt läßt. Durch eine andere Ausbildung der Kuppel wird sich indeß der Eindruck dieses hervorragenden Bautheiles leicht in einen sehr günstigen verwandeln lassen, denn prinzipiell ist an dieser Stelle die größere Erhebung des Gebäudes, welches seiner Natur nach in den übrigen Höhendimensionen mit den umgebenden Privatgebäuden nicht konkurriren kann, von großem ästhetischen Werth. — Entschieden mißglückt sind dem Verfasser diejenigen Räume, welche zu Ateliers benutzt werden sollen.

Das Atelier für Bildhauer im Souterrain ist so, wie es jetzt angeordnet ist, unbrauchbar, da es durch fünf kellerfensterartige Oeffnungen ein zerstreutes und ungenügendes Licht erhält. Dasselbe gilt von dem, einem Reflexlichte ausgesetzten Maleratelier. Im Allgemeinen hat der Verfasser bei der Gestaltung der Nordfront seines Museums, für deren Ausbildung ihm die Zeit zu kurz geworden zu sein scheint, durch das von der Hauptfront übernommene schmale Axensystem sich um die Möglichkeit einer guten Beleuchtung der Räume gebracht. Ohne das Projekt wesentlich zu vertheuern und sehr zum Vortheil der Räume kann der zurückgezogene Theil der Nordfront des Gebäudes erheblich hinausgeschoben werden, wie denn überhaupt nach dieser Richtung hin bei einer Ausführung des Entwurfes unter Zugrundelegung seines Hauptgedankens die durchgreifendste Aenderung geboten erscheint.

Der Entwurf No. 16 mit dem Motto „Silesia“ erschien den Preisrichtern gleichfalls als ein solcher, der die Bestimmung des Gebäudes in der äußeren Gestaltung zum Ausdruck bringt. Die zu diesem Zwecke aufgewendeten Mittel konzentriren sich vornehmlich auf den Haupteingang, welcher durch eine Vorhalle von bedeudeutendem Maßstabe gebildet wird und im Zusammenhange mit einer sich über ihr erhebenden Kuppel dem Gebäude eine bevorzugte Wirkung in seiner Umgebung sichert. — Das Vestibül, ein verhältnißmäßig niederer Raum, wird zwar nur spärlich beleuchtet; es würde diesem Mangel aber leicht abgeholfen werden können, wenn der Verfasser seinem oberen Treppenhause außer den jetzigen Seitenfenstern noch Oberlicht gäbe. Dagegen wird der für ein Skulptur-Museum außerordentlich zweckmäßige und hier sehr schön ausgebildete, bedeckte Säulenhof als Erleuchtungsmittel für die beiden an ihn stoßenden Säle immer ungenügend bleiben, und auch der Einbau, welcher den Raum für kirchliche Alterthümer in einen dreischiffigen verwandelt, würde sich in der Ausführung als unzweckmäßig erweisen, weil er — ganz abgesehen davon, daß der Maßstab ein verfehlter, — die genügende Beleuchtung der Gegenstände unmöglich macht. Alle übrigen Räume des unteren Geschosses zeigen eine zweckmäßige und großartige Disposition. Bei dem oberen Geschoß, in welchem Oberlicht-Säle mit solchen, welche Seitenlicht haben, angemessen wechseln, würde indeß unbedingt eine Beschränkung der Anzahl der Lichtöffnungen, also eine Vergrößerung der Axen, stattfinden müssen, um die Räume für Aufstellung von Querwänden überhaupt brauchbar zu machen.

Der Entwurf No. 6 mit dem Motto „Phidias“

prägt ebenfalls, und zwar in treffender Weise, den Gedanken eines Museums aus. Auch hier ist, wie bei dem mit dem ersten Preise bedachten Projekte, sowohl für den Grundrißgedanken wie für den Aufbau eine große Säulenhalle an der Südseite maßgebend gewesen; dagegen hat die Treppe nicht die centrale Lage, wie in jenem Entwurf, auch bleibt dieselbe in ihren Dimensionen, besonders in Rücksicht auf den mächtigen Säulenportikus, welchen der Eintretende eben verlassen hat, hinter einem monumentalen Maßstabe zurück. Der für die heidnischen Alterthümer bestimmte Raum ist wegen seiner mangelhaften Beleuchtung für den beabsichtigten Zweck nicht geeignet. An dem Projekte ist schließlich noch besonders hervorzuheben, daß der Verfasser, wie kein anderer, für gute Lichtverhältnisse der Ateliers gesorgt hat.

Der Entwurf No. 4 mit dem Motto „1763" zeigt in seiner Grundrißdisposition sämmtliche Räume um einen einzigen großen Hof klar gruppirt. Die Ausbildung der Façade aber entbehrt — ganz abgesehen davon, daß der übergroße Reichthum der angewendeten Formen und der opulenten, bei der gewählten Architektur allerdings unentbehrliche statuarische Schmuck die vorhandenen Mittel weit übersteigen würde — jener einfachen Monumentalität, welche von einem derartigen Gebäude unter allen Umständen verlangt werden muß. — Das große Talent, welches sich in dem Entwurfe allerwärts ausspricht, insbesondere die durchdachte Anordnung des Grundrisses und die sorgfältige Ausführung der vorgelegten Zeichnungen fanden seitens der Preisrichter einmüthige Anerkennung.

In dem Entwurfe No. 19 mit dem Motto „Zobten" bildet ein in der Hauptaxe des Gebäudes gelegener bedeckter Säulenhof augenscheinlich den Ausgangspunkt für die übrigen Grundrißdispositionen. Es muß anerkannt werden, daß dieser Raum mit der daran stoßenden Haupttreppe in seiner architektonischen und malerischen Gesammtwirkung den Eintretenden so anmuthend empfängt, wie es in keinem der anderen Projekte geschieht; der Opulenz aber, mit welcher hier über den Raum disponirt worden ist, entspricht die beinahe bis an die Pforten des Gebäudes vorgeschobene, ziemlich steile Freitreppe im Vestibül in keiner Weise. Wenn diesem Uebelstande durch ein Zurückschieben der Treppe auch leicht abzuhelfen sein würde, so würde es dagegen doch bei der unverhältnißmäßig großen Grundfläche, welche dem Säulenhof geopfert ist, nie zu ermöglichen sein, den Räumen, welche die Sammlungen aufnehmen sollen, die im Programm geforderte Größe und eine solche Tiefe zu geben, die sie für ihre Zwecke brauchbar machen würde. Auch sind die Höfe in der Anordnung, wie sie der Entwurf zeigt, nicht groß genug, um den von ihnen beleuchteten Räumen die nöthige Menge Licht zuzuführen.

Der künstlerische Werth des in Rede stehenden Entwurfs ist seitens der Preisrichter nicht unterschätzt worden; es mußte indeß davon Abstand genommen werden, einen Preis für denselben zu beantragen, da der Verfasser sich bei der räumlichen Bemessung der Wandflächen für die Gemälde-Galerie von den Vorschriften des Programms allzuweit entfernt hatte."

Nekrolog.

W. B. **Bernhard Haußmann** †. Dieses Jahr hat der Kunstwissenschaft in Albert von Zahn einen ihrer eifrigsten und ehrlichsten Jünger noch im jugendlichen Alter durch den Tod entrissen; kurze Zeit vor ihm, am 13. Mai, entschlief, fast 89 Jahre alt, der älteste unter den Kunstsammlern und wahren Kunstfreunden Deutschlands, Oberbaurath Bernhard Haußmann zu Hannover. Aufgewachsen zu einer Zeit, da die Kunstwissenschaft eben in ihren Begründern zu werden und sich als solche zu fühlen begann, hat er im Verkehr mit diesen Männern Neigung und Gelegenheit zum Sammeln nur als Mittel zu ernsthaften Studien betrachten gelernt. Daher waren seine Sammlungen stets dem Kunstfreunde, dem Forscher wie dem Künstler gleich zugänglich. Von seinen wissenschaftlichen Freunden hatte er Methode im Sammeln gelernt, und dafür gab er ihnen wieder mannigfache Belehrung durch praktische Erfahrungen, welche ein verständiges, wissenschaftliches Sammeln so zahlreich mit sich bringt. Existirt ein solches Verhältniß wohl heute noch zwischen den Kunstforschern und den Liebhabern? Wir haben wahrlich vielfachen Grund, an jenen Männern, welche die Kunstwissenschaft begründen halfen, hinaufzusehen, das ehrliche Streben, den eisernen Fleiß, die ihre Begeisterung nie erkalten ließen, uns zum Vorbilde zu nehmen.

Bernhard Haußmann, geb. zu Hannover am 15. Mai 1784, erhielt gemeinsam mit seinem Bruder, dem bekannten Göttinger Geologen, eine sorgfältige wissenschaftliche Ausbildung. Die frühzeitig erwachende Liebe zur Kunst, anfangs namentlich zur Musik, welche letztere er in vielseitiger und künstlerischer Vollendung ausüben lernte, fand die reichste Nahrung im Hause des großen Tuchfabrikanten Jacobi zu Aachen, eines eifrigen Kunstliebhabers, bei welchem er mehrere Jahre sich aufhielt, um sich — wie seine Vorfahren — für den Kaufmannsstand vorzubereiten. Schon mit einundzwanzig Jahren, im Jahre 1805, machte er eine Reise nach Italien. In Rom traf er mit Rumohr zusammen, welcher ihn hier in den berühmten Kreis ausgezeichneter Künstler einführte. Den Rückweg nach Deutschland nahm Haußmann über Paris, wo er die Kunstschätze aller Länder im Louvre vereingt sah.

Nach seiner Rückkehr übernahm er die väterliche Fabrik, deren eifriger Betrieb ihm allmählich die Mittel zum umfangreicheren Sammeln von Kunstwerken in die Hand gab. Dazu boten sich in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts auch in Deutschland noch mannichfache Gelegenheiten, so daß u. A gerade die Haußmann'sche Gemäldegalerie fast ausschließlich durch Erwerbungen im Königreich Hannover oder in der Nachbarschaft entstanden ist. Schon 1806 in Paris hatte Haußmann

einige Blätter von Albrecht Dürer erstanden; 1812 legte er den bescheidenen Grund zu seiner Gemäldesammlung. Nach verschiedenen kleinen Acquisitionen glückte es Haußmann im Jahre 1818, die werthvollsten Gemälde der Gräflich Wallmoden'schen Galerie und 1822 die Sammlung von Hacke zu erwerben. Die Bilder dieser beiden Kabinette bilden den Hauptbestandtheil seiner Galerie, und unter ihnen befinden sich auch die Perlen derselben. Das erste von Haußmann selbst angefertigte Verzeichniß der Sammlung vom Jahre 1831 zählt bereits 280 Nummern. Seitdem wurde dieselbe nur allmählich durch Einzelerwerbungen bereichert, bis sie der Besitzer bereits hochbetagt im Jahre 1857 für einen auch damals verhältnißmäßig niedrigen Preis an den König Georg V. von Hannover veräußerte, in der Hoffnung, sie dadurch seiner Vaterstadt zu erhalten. Jedoch behielt er sich den Nießbrauch an der Sammlung bis zu seinem Tode vor. Das Sammeln von Kupferstichen und Handzeichnungen, insbesondere die Bereicherung und Verbesserung seiner Dürer-Sammlung, setzte Haußmann, als die Gelegenheit zum Erwerb von alten Gemälden immer seltener wurde, um so eifriger fort.

Der Entwickelung der Kunst seiner Zeit folgte Haußmann gleichfalls mit dem größesten Interesse; namentlich durch seine Bemühung kam im Jahre 1832 die erste Kunstausstellung in Hannover zu Stande, wurde später ein Verband zu regelmäßigen Ausstellungen begründet.

Seit dem Jahre 1833, wo er Mitglied der Stände-Versammlung für die Stadt Hannover wurde, begann eine rege und wirkungsreiche öffentliche Thätigkeit für ihn, zumal durch seine Bemühungen um die Anlage der ersten Eisenbahnen im Königreich Hannover, die vornehmlich ihm als Mitgliede der Eisenbahnkommission (seit 1837) übertragen wurden. Im Jahre 1848 war Haußmann Präsident der Handelsdeputirten, welche in Frankfurt neben der Nationalversammlung tagten. 1849 kam er in die erste Kammer, deren Vicepräsident und später Präsident er war. Mit dem siebzigsten Jahre trat er aus seiner Stellung im Eisenbahnamte aus. Seitdem widmete er sich vorzüglich dem Studium der Künste, speziell dem Studium Dürer's. Zu dem Zwecke besuchte er in den Jahren 1853—1858 Oberitalien, die sämmtlichen deutschen Sammlungen, die Ausstellung zu Manchester (1857), das British Museum zu London und die Sammlungen zu Kopenhagen. Die Früchte dieser Studien legte er in dem jedem Dürer-Sammler und -Forscher bekannten und unentbehrlichen, 1861 erschienenen Werke nieder: Albrecht Dürer's Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte und Zeichnungen unter besonderer Berücksichtigung der dazu verwandten Papiere und deren Wasserzeichen. Das Werk ist keine systematische Abhandlung und will eine solche nicht sein. Es giebt außer einem Verzeichniß der Handzeichnungen Dürer's in öffentlichen Sammlungen, zum Theil mit ausführlicher Beschreibung, eine Besprechung sämmtlicher Stiche, Radirungen, Holzschnitte und Druckwerke Dürer's nach den Papieren, auf welchen sie gedruckt sind, und den Wasserzeichen derselben. Hier ist zuerst die Wichtigkeit einer anscheinend so nebensächlichen Frage für die Zeit der Entstehung der Abdrücke und ihren Werth klar in's Licht gesetzt und in gründlichster Weise an allen Beispielen durchgeführt. Bei der Aufzählung der Dürer'schen Werke hat der Verfasser auch in zahlreichen anderen Punkten durch seine Notizen den früheren Stand der Forschung verbessert und bereichert.

Bei der körperlichen Frische, deren sich Haußmann noch bis in sein hohes Alter erfreute, erhielt sich auch die Lebendigkeit seines Geistes bis zu seinem Tode. Im vierundachtzigsten Lebensjahre unternahm er noch eine Reise nach Italien; die Vermehrung seiner Sammlungen, der Verkehr mit Kunstfreunden und Kunsthistorikern und die neuen Forschungen auf dem Gebiete der Kunstgeschichte nahmen bis zu seinem Ende sein volles Interesse in Anspruch. Am 13. Mai d. J., fast 89 Jahre alt, beschloß er sein vielbewegtes, segensreiches, aber auch mühevolles Leben.

Unter den Sammlungen Haußmann's ist, wie bereits erwähnt, die Gemäldegalerie schon früher vom König Georg käuflich erworben. Sie enthält neben einer Reihe von Meisterwerken aus verschiedenen Schulen vorwiegend Gemälde holländischer und flämischer Meister, welchen stets ein künstlerisches und historisches Interesse innewohnt, auch wenn sie nur von der Hand geringerer Künstler herrühren. Hoffentlich wird die Sammlung, welche seit dem Tode Haußmann's in der Marienburg untergebracht ist, auch unter den jetzigen Verhältnissen dem Wunsche ihres früheren Besitzers entsprechend der Stadt Hannover erhalten bleiben, die an Kunstschätzen durchaus keinen Ueberfluß leidet.

Die bekannte, durch ihre Vollständigkeit und Vortrefflichkeit der Abdrücke ausgezeichnete Sammlung der Dürer'schen Kupferstiche und Holzschnitte, nebst den noch werthvolleren Handzeichnungen desselben Meisters, wird in der Familie des Verstorbenen bleiben; sie ist in die Hand des Herrn Dr. Blasius zu Zabern übergegangen. Die übrige beträchtliche Kupferstichsammlung wird durch Boerner zur Versteigerung gelangen; die Sammlung der Handzeichnungen, in welcher besonders ausgezeichnete Stücke der holländischen und deutschen Schule sich befinden, wird hoffentlich als Ganzes in den Besitz einer öffentlichen Sammlung gelangen.

Kunstgeschichtliches.

Notiz über Martin Schongauer. Verstatten Sie, daß ich auf einige Punkte zurückkomme, die in dem 10. Hefte des vorigen Jahrganges der Zeitschrift f. bild. Kunst berührt wurden. Herr Professor Woltmann spricht in der IV. Serie seiner interessanten Streifzüge im Elsaß, S. 294, von dem Zettel auf der Rückseite des Schongauer'schen Bildnisses in der Münchener Pinakothek. Meine Auseinandersetzung in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, V. Jahrgang, S. 48, scheint dem Verfasser unbekannt geblieben zu sein. Ich habe damals nachzuweisen gesucht, daß die Vermuthung des Herrn His, die Jahreszahl 1499 könne später ergänzt worden sein, sich als unbegründet erweist. Sie ist keineswegs „am Rande nachgetragen", indem der Ductus, die Tinte, die Erhaltung auf's Genaueste mit der anderen Schrift übereinstimmen; überdies ragt die erste Zeile beinahe ebenso weit hervor und die letzte sogar noch darüber hinaus. Woltmann's Leseart „des Geschlechts von Herrn Caspar" scheint mir ebenfalls absolut unmöglich; erstens wegen der sonderbaren Ausdrucksweise, die sich der naive Schreiber der Zeilen erlaubt haben sollte (wer wird denn statt „Sohn von Meister Caspar" sagen „des Geschlechts von Herrn Caspar"), sodann weil die Buchstaben des Originals entschieden dagegen sind. Das Facsimile bei His genügt zur Entscheidung nicht. Der erste Buchstabe von „gepord" ist unten zerstört, zeigt aber genau die zwei oberen Striche, wie sie bei allen anderen „g" ebenso vorkommen; ferner ist der zweite ein deutliches „e" und kein „a"; drittens weicht der Buchstabe nach „p" ganz und gar von der Form der „a" der Handschrift ab, kommt aber mit „o" vollkommen überein.

Der Verfertiger des Kataloges liest „hier“; nach meiner Erklärung, die durch die Schreibart „her“ unterstützt wird, muß aber „das Geschlechts von Herren“ gelesen werden, d. h. Schongauer stammte aus dem Augsburger Patrizier- (Herren-) Geschlechte der Schongauer. Er war eben von seinen Eltern „ein Augsburger Bürger des Geschlechts von Herren“. Diese Erklärung scheint mir die ungezwungenste zu sein.

München, 29. Juli 1873. **Wilhelm Schmidt.**

Bemerkung zu dem Vorhergehenden. Die Inschrift auf der Rückseite von Schongauer's Porträt in der Pinakothek kenne ich nicht blos aus der Photographie und dem Facsimile, sondern ich habe sie im Jahre 1869 am Original selbst untersucht. Danach schien mir die Lesart „des Geschlechts von Herrn Casparn“ im höchsten Maße wahrscheinlich, die vorhandenen Reste lassen sie vollständig zu. Eine „sonderbare Ausdrucksweise“ vermag ich in den Worten nicht zu sehen, sie wollen eben nicht blos sagen: „Sohn des Caspar Schongauer“, sondern: aus der Linie des Geschlechtes, die in Colmar ansässig war und als deren Haupt Caspar dastand, im Unterschiede von den anderen Zweigen der Familie, die noch in Augsburg lebten. Dagegen würde die Wendung: „des Geschlechts von Herren geboren“, um anzudeuten, daß die Familie zu den Patriziern gehöre, eine höchst auffallende sein. — Was den anderen Punkt betrifft, so steht jedenfalls fest, was auch Herr Schmidt nicht bestreitet, daß die Annahme des Todesjahres 1499, zu welcher diese Inschrift geführt hatte, der sicheren urkundlichen Angabe 1488 gegenüber, welche Herr His als unzweifelhaft dargethan hat, nicht aufrecht zu erhalten ist. Hier liegt jedenfalls ein Irrthum in der Inschrift vor, ob ein Schreibfehler, wie Herr Schmidt will, ob eine spätere Einfügung, wie ich, nach Annahme von Herrn His, glaublich fand, ist keine Frage von Belang. Einen Unterschied in den Zügen und in der Tinte von der übrigen Schrift habe ich allerdings auch nicht bemerkt, aber die starke Ausladung der Zeile macht wahrscheinlich, daß die Jahrzahl ein späterer Zusatz sei. Die letzte Zeile ladet allerdings noch stärker aus, aber sie bildet den Schluß des Ganzen. Gegen die übrigen Zeilen, selbst gegen die erste, ragt jene Zeile indessen auffallend heraus. — Die Notiz des Herrn Schmidt in den Jahrbüchern war mir nicht unbekannt, aber sie bot mir zu wenig Anhalt, um auf sie einzugehen. Hätte ich sie erwähnt, so hätte ich auch auf einen auffallenden Irrthum in derselben, die Wiederaufnahme der Lesart 1483 (statt 1453) auf der Vorderseite, eingehen müssen, und da zog ich vor, diesen Punkt lieber stillschweigend zu berichtigen.

Alfred Woltmann.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ Lokalausstellung der Münchener Künstler. Wenn die Maler doch nur einmal begreifen möchten, wie sehr ihnen ein Fehlgriff in Beziehung auf die Maßverhältnisse eines Bildes schaden kann! Das hätte auch Paul Martin bedenken sollen, als er in seinem Bilde „Waldesleben“ (1000 fl.) den Kindern, die aus ihrem Versteck nach ein paar heranschreitenden Rehen hinüber spähen, volle Lebensgröße gab. Was hier zu sagen war, hätte der Künstler weit besser auf einer Leinwand gesagt, die einen Quadratfuß an Größe nicht überschritten hätte. So wie das Bild vor uns steht, erweckt es Ansprüche, ohne sie zu befriedigen. — Wir Münchener sind freilich schon daran gewöhnt, eines Tages ein schönes uns bisher ganz unbekannt gebliebenes Talent fix und fertig vor unseren überraschten Blicken auftauchen zu sehen, wie einst Minerva mit Lanze, Helm und Schild aus dem Haupte des Zeus sprang, und wir wundern uns auch schon lange nicht mehr darüber. Aber trotzdem ist mir noch selten ein schöneres Talent gegenübergetreten, als das J. Schmitzberger's, der in seiner Art bereits den besten Thiermalern der Gegenwart beigezählt werden muß. Seine ersten Bilder gehörten dem naiven Thiergenre an; so hätte namentlich seine im vorigen Jahre ausgestellte Katzenfamilie dem bekannten Katzen-Raffael alle Ehre gemacht. In seinem neuesten Bilde aber hat er sich dem symbolischen Thiergenre zugewendet und uns Reinecke als Maler an der Staffelei (250 fl.) vorgeführt. Schmitzberger ist mit allen charakteristischen Einzelheiten der Thiergestalt so vertraut, daß man es fast bedauern möchte, wenn er das Thier als Motiv für seinen Zweck seines eigentlichen Charakters entkleiden muß, um es auch in seiner Physiognomik nur insoweit unverändert zu lassen, als dieselbe als Hebel für die humoristische oder satirische Wirkung brauchbar erscheint. In Paul Weber lernen wir ein sehr schätzbares Talent kennen, dessen Ausbildung auf den trefflichen Meister Braith hinzuweisen scheint: die Gesammtwirkung seiner „Heimkehr“ (2500 fl.) ist eine sehr günstige, denn es vereinigt sich hier kräftiges Kolorit und energischer Vortrag mit tadelloser Zeichnung und feinem Verständniß für die Vertheilung der Massen. — Mythologische Stoffe erfreuen sich in unseren Tagen der Gunst nur Weniger und haben deßhalb auch für die Künstler nur geringe Anziehungskraft. In der Lokalausstellung fand ich bei meinem letzten Besuche lediglich zwei Bilder der bezeichneten Richtung. Natürlich, wer die Augen offen hält, muß wissen, daß die Welt sich vom Idealen abgewendet hat. Aber gerade darum begrüßte ich Kotsis' „Bacchantin“ (350 fl.) und Rögge's „Nymphe“ (1000 fl.) um so freudiger, wenn auch die übrigens ganz hübsch gemalte Bacchantin des erstgenannten Künstlers näher besehen wenig mehr als ein schönes Mädchen mit nackten Brüsten und Armen ist und gerade nicht dem Gefolge des Gottes anzugehören braucht, welcher der Welt die Kultur brachte. Aber man bekommt Jahr ein Jahr aus so viel gemalte Toilette zu sehen, daß man seinem Gott dankt, wenn man wieder einmal einem Künstler begegnet, dem die menschliche Gestalt in ihrer Vollkommenheit mehr gilt als das Werk der Schneider-Mamsell. Höher steht Rögge's Nymphe. Liegt auch unleugbar ein modernes Element in ihrer ganzen Erscheinung, so geht das doch nicht so weit, daß es den Beschauer aus seiner Illusion risse; sind die Formen doch zu durchgeistigt, um an das Modell zu erinnern, das dem Künstler gedient hat. Und es wäre mehr als unbillig, es wäre unklug, von ihm zu verlangen, er solle Alles abstreifen, was Erziehung und Unterricht in ihn gelegt und das Leben in ihm großgezogen hat. Einen verwandten Stoff behandelte Jury in seinem Bilde: „Mädchen im Bade“ (300 fl.), verstand es aber nicht, seinem Stoffe, der schon so viele hundert Male behandelt worden, eine neue Seite abzugewinnen und dadurch das Interesse des Beschauers zu fesseln. Geradezu von komischer Wirkung ist desselben Künstlers „Friedensstifter“. Jury scheint noch nie einen echten Oberländer Bauern gesehen zu haben, denn sonst könnte er unmöglich diese steife Puppe für einen solchen ausgeben wollen. Man kann sich kaum etwas Theatralischeres denken, als die Bewegung, mit der der junge windige Bursche zwischen seine Kameraden tritt, die eben eine kleine Schlägerei in Scene gesetzt haben. J. F. Gookins hat in seinen „Blumen-Feen“ gar wunderliches Zeug durcheinander geworfen. An Freiligrath's schönes Gedicht „Blumenrache“ sich anlehnend, läßt er einem reichen Strauße vielgestaltiger Blumen eine Anzahl von reich gekleideten, übrigens herzlich steifen Männlein und Weiblein, wahres Liliputer-Volk, entsteigen und auf dem Tisch herumspazieren. Was die guten Leutchen eigentlich wollen, wissen sie wohl selber nicht. Da man es aber heutzutage mit dem Gedanken überhaupt nicht allzu genau nimmt, so mag man sich wohl auch darüber hinwegsetzen. Schwerer aber ist es noch, über die Farbendissonanzen des Bildes hinwegzukommen. — Es läßt sich nicht läugnen, daß in unserem jungen Künstlervolk gewaltige Lust zum Reformiren steckt; ob auch das Zeug dazu, ist eine andere Frage, die ich hier offen lassen muß. So waren wir Aelteren bisher der Ansicht, der Begriff des Still-Lebens schließe die Gestalt des Menschen aus; wir hielten dafür, daß das Still-Leben leblose Gegenstände, wie todte Thiere, Geräthe, Eßwaaren, auch wohl Früchte und Blumen, zu zeigen habe. Nun werden wir von verschiedenen Seiten eines Anderen belehrt. Die dermalige Lokalausstellung hat eine ganze Reihe von Still-Leben mit lebenden Menschen gebracht und uns damit das Räthsel zu lösen gegeben, ob wir wie z. B. bei Rob. Schielin (300 fl.) den Jäger oder den todten Hasen als Hauptperson zu betrachten haben. Gegenüber einem bekannten norddeutschen Aesthetiker, der glaubt, darin, daß das Still-Leben auf den fehlenden Menschen hinweise, liege sozusagen dessen elegische Wirkung, hat unser Künstler das elegische Element in den Jäger gelegt, der so melancholisch neben dem Wild sitzt, als verspürte er die heftigsten Gewissensbisse, es vom Leben zum Tode gebracht zu haben. C. von Haanen hat in seiner „Episode aus dem letzten Kriege“ auf die dunkelste Schattenseite jener großen Zeit zurückgegriffen und führt uns in ein improvisirtes Feldspital, in welchem er

aber zur Milderung des Eindruckes hübsche junge Damen der Verwundeten sich annehmen läßt. Neu ist der Gedanke gerade nicht, aber das ließe sich übersehen, wenn es dem Künstler gelungen wäre, für eine seiner handelnden oder leidenden Personen Theilnahme zu erwecken. Menzler's „Phrenologische Studien" (120 fl.) zeigen einen Affen, der im Arbeitszimmer seines Herren über eine Anzahl von Menschenschädeln gerathen ist. Der Einfall wäre nicht übel, wär' er nur ein bischen weniger gesucht. — Zu dem Besten, was die Ausstellung dermalen aufzuweisen hat, gehört unzweifelhaft Holmberg's ziemlich umfangreiches Bild „Meinungsverschiedenheiten". Eine Gesellschaft von Herren im Kostüme der Rococozeit hat lustig getafelt und auch den Wein nicht verschmäht. Darüber sind ein paar von ihnen hart aneinander gerathen und es ist im Augenblicke nicht wohl abzusehen, wie die Sache friedlich enden soll. Mit feinem Verständnisse hat der Künstler in den Köpfen der übrigen Tischgenossen ihr Interesse an der Frage zum charakteristischen Ausdruck gebracht. Während der Eine nicht übel Lust zeigt, in den Streit einzutreten, ist ein Anderer selig eingenickt und wünscht sich ein Dritter unzweifelhaft weit von da, wo die Geister auf einander platzen. Höchst lobenswerth ist neben dem geistigen Elemente auch die Technik: so sorgfältig die Einzelheiten der Toilette und der stattlichen Räumlichkeit durchgeführt sind, nirgends geschieht es auf Kosten der Handelnden, und das halte ich gegenüber unserer modernen Richtung für ein doppelt großes Verdienst des Künstlers, dem gegenüber auch der geforderte Preis von 4000 fl. sich rechtfertigt. Ein recht innig empfundenes Bildchen brachte der Schweizer Historienmaler Casp. Boßhardt in seinem „Liebling" (850 fl.). Dieser Liebling ist aber niemand anders als ein allerliebster Dompfaff, mit dem sich eben ein hübsches Mädchen zärtlich beschäftigt. Wer den Werth eines Bildes nicht mit dem Meterstabe in der Hand mißt, kann nicht umhin, dem Künstler seine volle Anerkennung zu zollen. — Als einen Beleg für die traurigste Selbstüberschätzung, woran leider in der Ausstellung kein Mangel herrscht, muß ich C. Heffner's „Frühlings-Ahnung" registriren. Herr Heffner scheint, indem er den Kaufpreis von 200 fl. beisetzt, zu glauben, es könne irgend Jemanden auf der Welt geben, dessen Auge so falsch konstruirt wäre, daß er in Versuchung käme, diese unglückliche „Frühlingsahnung" zu kaufen. — Musizirende Damen hatten für Maler von jeher starke Anziehungskraft und so finden wir solche auch in der Lokalausstellung, von Czachorski (1500 fl.) und von J. Hoffmann (350 fl.). Die Arbeit des Erstgenannten ist eine ganz verdienstliche, während der Letztere in Bezug auf Farbeneffekt sich zu groben Unwahrscheinlichkeiten hinreißen ließ. Eug. Horstigs' „Honoratioren-Zimmer" (350 fl.) erhebt sich nicht über das Niveau des Gewöhnlichen; es fehlt an Humor, der hier ein weites Feld gefunden hätte, und an jener Schärfe der Charakteristik, ohne welche uns die Figuren nie zu Individuen werden. — Unter den zahlreichen Landschaften stehen Jul. Lange's „Königssee mit dem Blick auf den Obersee" (1200 fl.) und desselben trefflichen Künstlers „Gossausee" (1800 fl.) obenan. In dem letzteren Bilde steigert er seine Farbenpracht bis zu jener, die Carl Rottmann's „Höhen Göll" so berühmt machte; in dem ersteren schuf er wieder eine jener reizenden Berg-Idyllen, deren Poesie von Wenigen erreicht, von Keinem übertroffen wird. An ihn reiht sich eine von Langko mit außerordentlicher Energie gemalte „Mondnacht an der Maas bei Dortrecht" (450 fl.) an, die allerdings etwas skizzenhaft gehalten, aber von schlagender Wirkung ist. A. Windmaier, der sich in ein paar Jahren einen ehrenvollen Platz unter unseren Künstlern errang, brachte ein paar kleinere Bilder, eine etwas schwere „Partie am Starnbergersee" (220 fl.) und einen durch leichte anmuthige Behandlung sich auszeichnenden „Abend bei Dachau" (120 fl.), C. Weber eine recht ansprechende „Partie bei München" (400 fl.) und Ant. Steinach ein treffliches Winterbild mit Jäger, Reh und Hund als Staffage (550 fl.), dann ein hübsch arrangirtes Bild „Am Wallensee" (600 fl.). Bei der Menge der ausgestellten Landschaften bleibt mir nichts übrig, als dort und da eine, mitunter auf gut Glück, herauszugreifen, wie ich es im Genre aus demselben Grunde auch thun mußte. — Die Architekturmalerei ist durch des wackeren Eibner's „Santa Anastasia und die Gräber der Scaliger" (870 fl.) brillant vertreten. — Unter den zahlreichen plastischen Arbeiten, die der Mittelsaal aufgenommen, fand ich wenig Neues und unter dem Neuen wenig Bedeutendes. Was Carl Harras im Sinne hatte, als er seiner Brunnen-Nymphe nicht blos die überschlanken, der weiblichen Rundung entbehrenden Formen eines halb entwickelten Mädchens und zu allem Ueberfluß eine Haltung gab, deren Steifheit an altägyptische Bildwerke erinnert, ist mir so unklar geblieben wie Anderen. Einen recht wohlthuenden Eindruck dagegen macht Hirt's Statuette der „Musik", welche in jedem Salon eine treffliche Wirkung hervorbringen müßte.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Andresen, Andreas, Der deutsche Peintre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher, nach ihrem Leben und ihren Werken, von dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bis zum Schluss des 18. Jahrhunderts und im Anschluss an Bartsch's Peintre graveur, an Dumesnil's und Baudicour's französischen Peintre-Graveur. IV. Band. gr. 8⁰. br. Leipzig, Danz.

Bourgoin, J., Théorie de l'ornement. Ouvrage accompagné de 330 motifs d'ornements, gravés sur acier et de nombreux figures intercallées dans le texte. gr. lex.-8⁰. Paris, Michel Lévy.

Campori, G., Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ecc. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri. I. Band. 8⁰. br. Mailand, Höpli.

Grimm, Herman, Das Leben Michelangelo's. 4. Auflage. gr 8⁰. Hannover, Rümpler.

Lübke, Wilhelm, Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst des deutschen Mittelalters. Sechste vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 226 Illustrationen. gr. 8⁰. br. Leipzig, Seemann.

Thiele, J., Die Farbenlehre als Hilfswissenshaft für Künstler und Industrielle. Berlin, Nicolai.

Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Hrsg. von Eitelberger von Edelberg. 5. Heft. gr. 8⁰. Inhalt: Von der hochedlen Malerei. Tractat d. Michel Angelo Biondo, übersetzt von A. Ilg.

Woltmann, Alfred, Holbein und seine Zeit. I. Des Künstlers Familie, Leben und Schaffen. Zweite umgearbeitete Auflage. gr. 8⁰. br. Mit Holzschnittillustrationen und einer Photolithographie. Leipzig, Seemann.

Kataloge.

W. Drugulin in Leipzig. Versteigerung: 10. November und folg. Tage. Kupferstichsammlungen zweier Nordischen Kunstfreunde, wobei werthvolle Werke von Boissieu und Rubens, vorzügliche Schabkunstblätter, klassische Grabstichelarbeiten und einige Handzeichnungen. 1213 Nummern.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Kupferstiche.

Michelangelo, Es ist vollbracht! (Christus am Kreuz) gez. u. gest. von Aug. Volkert. gr. fol. 66 u. 31 C. München, Manz.

Photographien.

Münchener Künstleralbum. Nach den Originalen photographirt von C. Bruch. Bl. 5. Gewitter auf der Alm, 8. Auf der Weide, 19. Ungewohnte Gäste, 42. Schafheerde bei anbrechendem Gewitter, 51. u. 93. Kühe und Schafheerde an der Tränke, 96. Kälber auf der Weide, von A. Braith. 6. Nach dem Hagelwetter, 24. Unterbrochener Hochzeitszug, 33. Auf dem Heimwege, von J. Grünewald. 7. Marodeur aus dem dreissigjährigen Kriege, 12. Reiherjagd, von W. Dietz. 9. Verblüht, 25. Adagio, 47. Mephisto in Faust's Kleidern, 56. Gretchen, von G. Max. 10. Ringkampf in Tirol, von Fr. Defregger. 13. An der Küste, 20. Lootsen bei hochgehender See, 41. Lootsenboot, 45. Schiffsbrand, 57. Fischerboot, von

C. Bolanachi. 14. Katzenfrühstück, 43. Spielende Kinder, 61. Schulkinder im Winter, von R. Epp. Diverse Formate. München, Gemoser & Waltl.

Photographien nach Originalen moderner Meister. No. 385. Rafael's Bildniss. 86. Die Grazien, 88. St. Cäcilia, nach Rafael. 87. Diana und Endymion, nach F. Trevisani. 89. Rembrandt's Frau, nach Rembrandt. 90. Die Baderstube, nach Teniers, sämmtlich gez. von E. Koch. 91. Die Lautenschlägerin, nach Terburg, von G. Koch. 92. Flora, nach Tizian, gez. von E. Koch. 93. Ein verlassenes Nest, 94. Im Walde, u. 95. Unter den Birken, von E. Browne. 96. Christus als Kind, nach F. Albano. 97. Canal in Hamburg, von K. Wilberg. 98. Se. Hoheit auf Reisen, von L. Knaus. 99. Beim Goldschmied, von A. Siegert. Div. Formate. Berlin, Photographische Gesellschaft.

Illustrirte Werke.

Oskar Pletsch's Bildermappe. 12 Photographien nach Originalzeichnungen. In Mappe in Imp.-4. Leipzig, Dürr.

Die Kunstschätze des Rathhauses zu Lüneburg. 14 Blatt verschiedene Silbergeräthe, Pokale, Fruchtschalen etc., photogr. von R. Peters. 18 u. 13 C. In Mappe in gr. 4⁰. Lüneburg, Herold & Wahlstab.

Zeitschriften.

Art. Journal 1873. September.
Ancient embroidery, von Piggott. — Life on the upper Thames, von Robertson. (Mit Illustrationen.) XIII. Artikel. — History of ornamental art, von E. Hulme. (Mit Illustrationen.) — The universal exhibition at Vienna. (Mit Illustrationen.) Fortsetzung. — Beigegeben: Prinz Arthur u. Hubert, nach Pott gest. von Desvachez. — The convalescent, nach Foster gest. von Cousen. — Mallee scrub, Victoria, nach Chevalier gest. von W. Forrest.

L'Arte in Italia. No. 7.
Della conservazione dei Monumenti pubblici in Padova. — Il castello di Ferrara, monografia artistica, von Citadella. (Schluss.) — Espositori Napolitani all' Esposizione di Vienna, von Pateras. — Saggi Torinesi; saggi Lodigiani. — Di Rosario Riolo, musaicista palermitano, e dell' arte del musaico in Sicilia (Fortsetzung u. Schluss), von Biscarra. — Cesare Mariani pittore romano. Beigegeben: Herbstlandschaft, Originalradirung von E. Rayper. — Sappho, nach dem Gemälde von Gastaldi lithographirt von Piccone. — Grabmonument in S. Lorenzo zu Florenz, nach Giov. Dupré radirt von G. Negro.

L'Arte in Italia. No. 8.
Opere edilizie in Vercelli, von E. Mella. — Recenti scavi di Concordia (Veneto), von N. Barozzi. — La capella di San Pietro Martire in Sant' Eustorgio a Milano, von M. Caffi. — E. Rayper, Nekrolog von T. Luxoro. Giulio Monteverde, Biografia, von A. Pavan. — Beigegeben: E. Rayper, Portrait, radirt von Gaggero. — Die Quelle, Originalradirung von E. Rayper.

Das Kunsthandwerk. Heft 1.
Achatgefäss aus der Königl. Württemberg. Münz- und Kunstsammlung in Stuttgart. — Spiegelrahmen aus dem k. k. Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien. — Goldene Schale mit Deckel, in der Pfinzing'schen Wohlthätigkeitsstiftung. — Steinornamente vom Chorabschluss des Münsters zu Constanz. — Schrank aus dem Museum vaterländ. Alterthümer in Stuttgart. — Beschlagtheile ebendaher. — Titelumrahmung, Bibliothek des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. — Motiv zum Mantel einer Königin, auf einem Gemälde des Lucas Cranach im Musée de Cluny. — Vignetten aus einem Druck des XVI. Jahrhunderts.

Deutsche Bauzeitung. No. 78.
Das Bauwesen auf der Wiener Weltausstellung. — Das Münster zu Strassburg. — Ueber die Anwendung und Ausführung von Sgraffito-Malereien.

Gewerbehalle. No. 10.
Flach-Ornament von den Chorstühlen der Elisabethkirche in Marburg; moderne Ornamente im Stile der italienischen Renaissance, komponirt von A. Hauptmann in Dresden; moderne Entwürfe zu einer Bordüre für Tapeten oder Stoff, auf Glas geätztes Ornament, Bowle aus bemaltem und plastisch verziertem Porzellan, Fauteuil und Stuhl aus geschnitztem Eichenholz, schmiedeeisernem Oberlichtgitter, Krystallglasspiegel, Blumenkorb in Fayence, Kamin in grünem und weißem Marmor für einen Jagdsalon. — Initialen.

Im neuen Reich. No. 41.
Ueber den trojanischen Fund. — Aus Athen.

Journal des Beaux-Arts. No. 18.
Les tableaux du musée de Cassel; lettre de M. le Dr. Wilhelm Bode.

Kunst und Gewerbe. No. 38.
Der Schatz des Priamos. — Wirksamkeit der schwedischen Museen für Kunstgewerbe.

Le Beffroi. T. IV.
I. livr.: Iconographie Chrétienne. Sainte Barbe. — Portrait de Hans Memlinc par lui-même, eau-forte de Jacques van Oost dit le vieux. — Le palais de Franc, à Bruges. (Planche: Portrait de Hans Memlinc, photolithographie.)
II. livr.: Maximilien Frans, peintre, 149. — 1547. — Michel Mercator, orfèvre, graveur de médailles et facteur d'instruments de musique, 1491 — 1544. — Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges. — Notes et documents pour servir à l'histoire de la fabrication de la poterie aux Pays-Bas. — La gilde des potiers de la ville abbatiale de Siegburg et ses produits.

Inserate.

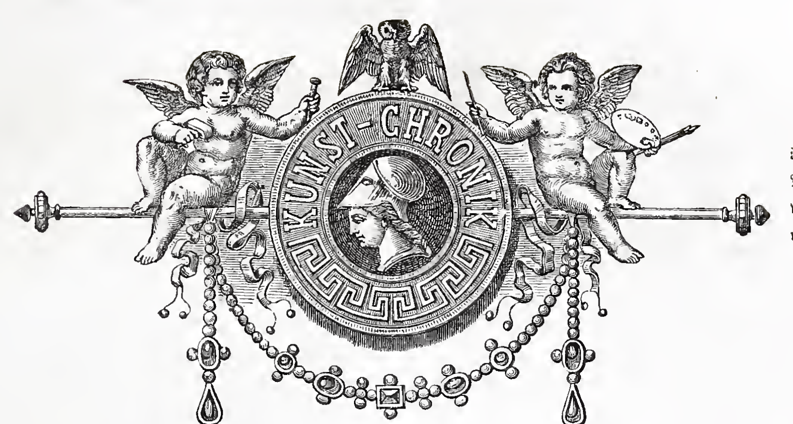
Hierzu eine Beilage von W. Spemann in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

31. October



Nr. 3.



Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Eine Sammlung von Handzeichnungen im Beuth-Schinkel-Museum zu Berlin.

Aus dem Nachlasse des 1853 verstorbenen Geheimen Rathes Beuth wurde vom Staate eine bedeutende Anzahl Kunstgegenstände aller Art erworben und mit den Sammlungen des Schinkel'schen Museums in der Bau-Akademie vereinigt. Von großer Bedeutung ist namentlich eine Sammlung von Kupferstichen und Holzschnitten, die mehr als 4000 Blätter umfaßt, unter ihnen allein ungefähr 1200 den alten deutschen Schulen angehörig. Die Anzahl und die meist vortreffliche Erhaltung der einzelnen Blätter läßt uns mit Neid auf eine Zeit blicken, in der es den Mitteln eines Privatmannes möglich war, Schätze zu sammeln, nach denen gegenwärtig manches öffentliche Kunstinstitut vergebens trachtet. Auch eine kleine Sammlung meist alter Handzeichnungen ist werth, daß man auf sie die Aufmerksamkeit der Kunstforscher und Kunstfreunde lenke.

In größeren Kreisen sind gelegentlich der Holbein-Ausstellung in Dresden bereits zwei Zeichnungen bekann geworden: 1. Hände, Arme und ein Theil der Brust vom Portrait des Gysin im Berliner Museum. Studi, auf schwarzem Grunde mit grauer und weißer Tusche. Die Umrisse mit der Feder gezeichnet. 314 Mm. h. 403 br. Vgl. Zahn's Jahrbücher V, S. 207, wo das Blatt für ein Studium nach dem Bilde — trotz seiner Vortrefflichkeit — erklärt wird. Auch No. 2 eine Dolchscheide mit dem Todtentanz ist dem Meister abgesprochen worden. Von den übrigen Blättern — sechszig und einigen an der Zahl — hebe ich folgende heraus:

3. Maria mit Krone und Scepter mit dem Kinde auf einem Halbmonde stehend unter einem gothischen Portale. Graue Tuschzeichnung mit Anwendung von gelb und roth. Wohl eine Kopie nach Holbein, auf den wenigstens die Gesichtstypen deuten. Der Faltenwurf ist eckig gebrochen. Die Umrisse sind mit der Nadel durchstochen. 380 × 122.

Von italienischen Zeichnungen sind bemerkenswerth:

4. Baccio Bandinelli, drei Köpfe ältlicher Männer. Sorgfältige Federz. 174 × 200.

5. Bernini, vier Niobetöchter fliehend bei zwei niedergestreckten Brüdern. Kreidez. 802 × 270.

6. Paolo Veronese, ein Soldat, ein Fahnenträger und drei Ruderer in einer Barke, wie es scheint, im Begriff zu landen. Federz. weiß gehöht auf grünlichem Papier. 190 × 250.

7. Luca Cambiasi, Kampf nackter Männer. Vielleicht Entwurf zu einer Degenscheide. Federz. mit weißen Lichtern auf dunkelgrauem Papier. 48 × 431.

8. Benv. Cellini, Salzfaß mit Schaufel, geschmückt mit vier sitzenden Satyrn, in einer Landschaft mit figürlicher Staffage stehend. Fz. 183 × 274.

9. Jacopo Sansovino, eine unterwärts bekleidete Frau mit erhobenen Händen einen Rahmen haltend, der nur skizzirt ist; wohl ein architektonisches Glied Sorgfältige Fz. 282 × 188.

10. Ciro Ferri, Bekehrung Pauli. Figurenreiche Komposition, Fz. mit rother Tusche. 292 × 248.

11. Battista Franco, das Opfer Kain's und Abel's und die Tödtung des Letzteren. Graue Tuschzeichnung mit rothen Umrissen und weißen Lichtern; in Raffaelischer Richtung. 168 × 442.

12. Palma Giovane, Maria von Engeln gen Himmel getragen. Schöne braune Tuschzeichnung auf blauem Papier. 406 × 250.

13. Giulio Romano, Raub der Sabinerinnen, sehr gewaltsam bewegt und manierirt. Braun lavirte Fz. auf grünem Papier. 194 × 284.

Von niederländischen Zeichnungen haben Anspruch auf Echtheit nur:

14. D. Hals, Mann und Frau in holländischer Tracht. Grün getuschte Fz. 142 × 98 und

15. van de Velde, vier mit der Feder gezeichnete Landschaften auf röthlichem Papier, jede 73 × 165.

Das werthvollste Besitzthum dieser Sammlung sind drei Zeichnungen von Dürer, vortrefflich erhalten und von zweifelloser Echtheit:

16. Kopf eines alten bartlosen Mannes, dreiviertel nach rechts gewendet, mit einer Kappe bedeckt. Kreidez. mit weißer und rother Färbung des Gesichts; bezeichnet mit dem Monogramm und 1517. 287 × 182.

17. In einem mit Geräthen aller Art versehenen Zimmer sitzt der Evangelist Lucas vor seiner Staffelei; neben ihm kauert sein Symbol, der Stier. Vor ihm sitzt die Madonna mit dem Kinde, welches in ihrem Schooße steht und in einem Buche blättert, das Maria in der Rechten gefaßt hält. Das Antlitz der Madonna und das äußerst feine Profil des frommen Malers sind von vorzüglicher Schönheit. Grau getuschte Federz. 190 × 260.

18. Federzeichnung auf grün grundirtem Papier, weiß gehöht, von außerordentlicher Schönheit und saubester Ausführung. In der Technik und Meisterschaft der Komposition und der Charakteristik der Auferstehung in der Albertina vom Jahre 1510 völlig ebenbürtig. Da die Berliner Zeichnung in den Maßen genau mit der von Heller S. 95 als in der k. k. Galerie zu Wien befindlichen Zeichnung mit den „Thaten Samsons" übereinstimmt, so ist an der Identität beider nicht zu zweifeln, zumal das ebd. genannte Seitenstück: die Auferstehung, welche aus der Sammlung des Prinzen v. Ligne in die Albertina gekommen ist, in der Technik sowohl als in der räumlichen Disposition und der architektonischen Einfassung dem Berliner Bilde völlig gleich ist. Beide Zeichnungen gehörten ursprünglich zusammen und befanden sich als „2 tefelein zusammen gefast" in der berühmten Imhof'schen Sammlung. Von hier wurden sie an den Kaiser Rudolf II. verkauft. Auf einem Bette ruht ein an Händen und Füßen gefesselter Mann, wie es scheint, in tiefen Schlaf versenkt. Am Kopfende des Bettes steht eine hohe Säule in den reichsten Renaissance-Formen und auf ihrem Kapitäl eine brennende Lampe. Am unteren Rande des Bettes sitzen zwischen Blumentöpfen zwei Satyrn, von denen der eine sein Haar rauft, der andere das Haupt in den Händen verbirgt. Zwischen ihnen befinden sich mehrere Todtenköpfe und Gebeine. Zu Füßen des Bettes steht eine zweite brennende Lampe. Unter dem Schlafenden ist eine Tafel mit dem Monogramm und einer fast verlöschten Jahreszahl (also 15 mit Rücksicht auf die Entstehungszeit der Wiener Zeichnungen) angebracht. Rechts von dieser Tafel tummeln sich zwei geflügelte, Flöte blasende Genien auf einem Delphin, links davon beschäftigen sich zwei andere mit einem Satyr, der sich auf eine Keule stützt. Ueber der liegenden Gestalt, von dieser durch eine mehrfach gegliederte Querleiste getrennt, entwickelt sich die Hauptscene des Bildes: Simson mit Löwenfell und Stirnbinde kämpft mit dem Eselskinnbacken gegen die Philister, die in reicher mittelalterlicher Rüstung gegen ihn in Schaaren herbeiziehen. Einige sind breits zu Boden gestreckt, andere widersetzen sich noch. Rechtshin hat man einen Blick auf eine Stadt mit originellen Bauwerken, unter denen besonders ein Tempel auf hohem Unterbau auffällt (wohl Gaza). Zur Linken erhebt sich ein hoher mit Bäumen bewachsener Berg. Dort zerreißt Simson den Löwen. Noch höher sieht man den Helden, wie er die Thore der Philisterstadt auf den Schultern davonträgt. Oben rundet sich die Zeichnung zum Halbkreis, in dessen Mitte Gott Vater und die Taube des heiligen Geistes schweben. Wir haben wahrscheinlich den Entwurf zu einem Grabmal vor uns, und die über der liegenden Figur befindliche Inschrift MEMENTO MEI wird demgemäß als an Simson, das alttestamentliche Vorbild Christi, gerichtet zu denken sein. So erklären sich am besten die entschiedenen Portraitzüge des Todten, dessen Gebundensein an Händen und Füßen alter Bestattungsbrauch ist. 312 × 160.

Die übrigen Zeichnungen der Sammlung sind, abgesehen von zwei hübschen Landschaften von Biermann, die Finke in Stahl gestochen hat, von geringer Bedeutung.

Adolf Rosenberg.

Korrespondenz.

Dresden, Anfang Oktober.

c. Dresden machte diesen Sommer einen unbeschreiblich wüsten Eindruck. Ueberall Schutthaufen und Gerüste. Wegen Anlage einer Wasserleitung waren oft ein Dutzend Straßen zugleich aufgerissen. Daneben fehlte es nicht an anderen Bauten. Ist auch der Spekulation der Dampf ausgegangen, so bauen der Staat und die Stadt doch um so reger. Kasernen, eine polytechnische Schule, ein Künstlerateliers-Gebäude, der Umbau der alten Galerie sind in Angriff genommen. Das Hoftheater ist bis zum ersten Stockwerk gediehen; auch ein zweites Theatergebäude, das Albert-Theater, ist auf dem Albert-Platze, dem früheren Bautzener Platze, in der Neustadt erstanden. Dasselbe, in Renaissance-

Formen gehalten und etwa 1500 Personen fassend, ist in zweckentsprechender Weise von dem Architekten Bernh. Schreiber ausgeführt, der gegenwärtig auch Teplitz zu einem ähnlichen Musentempel verhilft. Weiter war für ein an der Pillnitzer-Straße (auf dem bisherigen Holzhofe) zu errichtendes Gerichtsgebäude eine Konkurrenz zur Beschaffung von Plänen ausgeschrieben worden. Vierzehn Projekte gingen ein, die aber sämmtlich in künstlerischer Beziehung weit hinter den bescheidensten Ansprüchen zurückblieben; indeß sind zwei Preise von 2000 und 1000 Thaler ertheilt worden. Möge ein günstigerer Stern über dem Entwurf zu dem Siegesdenkmal wachen, das man, nach langen Debatten, jetzt hier zu errichten gedenkt. Die Stadt hat 30,000 Thlr. für das Monument bestimmt, und der Auftrag soll ebenfalls auf dem Wege der Konkurrenz ertheilt werden. Auch eine dritte Elbbrücke steht für Dresden in naher Aussicht: ein dringendes Bedürfniß bei dem sich fortwährend steigernden Verkehr. Von einer Verbreiterung der „alten Brücke", wobei wenig für den Verkehr gewonnen, wohl aber von der stattlichen Architektur der Brücke viel verloren gegangen, hat man vernünftiger Weise abgesehen. Das acceptirte Projekt der dritten Brücke, welches unlängst ausgestellt war, kann technisch recht gut sein, in ästhetischer Beziehung macht es einen sehr nüchternen Eindruck. Die schönen Elbufer haben in neuerer Zeit wenig Glück mit den Brücken. So ist der malerische Prospekt von Meißen in den letzten Jahren durch ein wahres Monstrum von Brücke verunziert worden. Weiter wird eine Untertunnelung der Brühl'schen Terrasse gegenwärtig ausgeführt, um eine direktere und bequemere Verbindung der inneren Stadt mit dem Elbquai herzustellen; ein Unternehmen, welches die Abtragung eines Theiles des Ausstellungsgebäudes nothwendig machte. Es würde ein Gewinn für die Terrasse gewesen sein, wenn man bei dieser Gelegenheit das ganze alte, hinfällige Gebäude beseitigt und an seiner Stelle nach dem Flusse zu offene Arkaden aufgeführt hätte. Die Ausstellungen könnte man in das Künstlerhaus verlegen, das freilich erst noch zu erbauen wäre, für welches aber bereits ein Bauplatz und ein nicht unerheblicher Fonds vorhanden ist. Leider hat man den günstigen Moment für diesen Hausbau unbenutzt vorübergehen lassen. Wir meinen nicht die Zeit der Gründungen, die Blüthezeit des Schwindels, in welcher für derartige Unternehmen wenig Sinn war; wohl aber jene noch nicht gar zu ferne Zeit, wo man für die Hälfte des gegenwärtigen Kostenbetrages gebaut haben würde, und wo, bei einiger Energie, die noch fehlenden Mittel ebensogut, wie in anderen Kunststädten, sich hätten beschaffen lassen.

Wegen Mangel eines passenden Lokales mußte in diesem Jahre die große, sogenannte akademische Ausstellung unterbleiben. Dennoch fehlte es den Sommer hindurch nicht an künstlerischen Schaugenüssen. Insbesondere hatte man Gelegenheit, an einigen größeren Schöpfungen unserer heimischen Skulptur sich zu erfreuen. Zunächst an einer der Gruppen, die Prof. Hähnel für das Wiener Opernhaus ausführt und die in zwei weiblichen Gestalten auf Flügelrossen das klassische und romantische Element der Kunst versinnbildlichen. Die im Laufe dieses Sommers fertig gestellte und bereits nach Wien zum Guß abgegangene Gruppe zeigt die Muse der klassischen Kunst als eine Jungfrau von reicher, voller Bildung; das lorbeergekrönte Haupt in hoher Begeisterung nach oben gewendet, während die Hand die Saiten der Lyra erklingen läßt, thront sie, von langem Gewand umwallt, hehr auf dem Rosse, das, wie von den Lyraklängen gebändigt, mit zurückgehaltenem Feuer einherschreitet. Der Ausdruck der Inspiration in dem Antlitz der Jungfrau wird durch ihre Geste und Haltung, durch die Draperie, wie durch die Bewegungen des edeln Rosses wirkungsvoll erhöht. Bei allem tiefgefühlten Leben sind die Bewegungen beider Figuren voll Würde und feierlicher Gemessenheit. Erfolgreich ist jene Ruhe, jenes Maß angestrebt, welches die Werke der klassischen Kunst kennzeichnet. Wie die Gruppe mit dem feinsten Liniengefühl kühn und klar zu einem harmonischen Ganzen aufgebaut, ebenso ist das Einzelne in großen Formen schön durchgebildet. Auch die zweite Gruppe, die Romantik, ist bereits in einem kleinen Modelle fertig und in ihr der Gegensatz zur ersten Gruppe lebendig charakterisirt. Zugleich ging aus dem Hähnel'schen Atelier eine Büste von Cornelius in Marmor hervor, ein mit großer Liebe durchgeführtes, charaktervolles Bildniß des Meisters, dem Hähnel bereits in dem Skulpturencyklus der Museumsfaçade ein schönes Monument errichtet hat.

Auch die Modelle zu dem Maximilian-Denkmal für Triest, mit welchem Prof. Schilling betraut ist, sind theils in Gyps vollendet, theils in Thon der Vollendung nahe. Vor Abgang des fertigen Theiles in die Erzgießerei hatte der Künstler in seinem Atelier eine Ausstellung sämmtlicher Modelle veranstaltet, welche bei den großen, künstlerischen Vorzügen der Schöpfung, bei der Phantasiefrische und dem Schönheitssinn, mit welcher die Aufgabe aufgefaßt und insbesondere auch durchgeführt ist, sich sehr genußreich erwies. Neben den nahezu vollendeten Arbeiten für das Maximilian-Denkmal wird in dem Schilling'schen Atelier das Schiller-Denkmal für Wien rege gefördert.

Ferner wurde von einem jüngeren Künstler, Oskar Rassau, eine monumentale Arbeit, das Modell zu einem für die Stadt Hameln a. d. Weser bestimmten Standbilde Franz Georg Ferdinand Schläger's, zur öffentlichen Anschauung gebracht. Der Gefeierte, den

der Künstler in fleißiger und lebenswahrer Ausführung als ehrwürdige Greisengestalt im Priesterrock und mit der Bibel in der Hand vorführt, hat sich durch theologische und pädagogische Schriften, wie überhaupt durch ein gemeinnütziges Wirken, in seinem Vaterlande bekannt und verdient gemacht.

Noch sah man im Kunstverein einige gute plastische Arbeiten von Schlüter, Bräumann, Donndorf, unter dessen exponirten Bildnissen eine Büste Schnorr's hervorgehoben sein mag. Broßmann hatte den Schild ausgestellt, der preisgekrönt aus einer von der hiesigen Herrmann-Stiftung ausgeschriebenen Konkurrenz hervorgegangen. Der Reliefschmuck des Schildes versinnbildlichte die Einigung Deutschlands durch die jüngsten welthistorischen Ereignisse. Der wohldurchdachte Inhalt war gut gegliedert und das Ornament, namentlich auch das Relief, geschickt behandelt. Eine Ausführung in Silber, in welcher sich der Künstler das Werk gedacht hat, dürfte die Vorzüge des ausgestellten Gyps-Modells zur vollsten Geltung bringen.

Wie die Plastik, so bot auch die Malerei im Laufe des Sommers manches Interessante dar, nicht nur im Kunstverein, sondern hauptsächlich auch in einer Ausstellung, die ein auswärtiger Kunsthändler hier eröffnet hatte. Letztere enthielt Arbeiten von Kaulbach und anderen namhaften Münchener Malern, Arbeiten, über welche bereits an dieser Stelle von München aus berichtet worden ist. Außerdem hatten wir eine Mühlig-Ausstellung, von den Freunden des kürzlich hier verstorbenen Künstlers zum Besten von dessen Hinterbliebenen veranstaltet. Meno Mühlig, geboren 1823 zu Eibenstock und ein Schüler des Prof. J. Hübner, gehörte zu unseren begabtesten Künstlern. Mit Vorliebe behandelte er romantische Stoffe im malerischen Kostüm des dreißigjährigen Krieges. Die Dresdener Galerie besitzt von ihm ein größeres Bild: Die Betfahrt im Schnee. Heimkehrende Mönche, von Raubrittern überfallen, werden durch den Klostervoigt und seine Reisigen befreit. Phantasiefrische und warmer Farbensinn geben den lebendigen Darstellungen Mühlig's Reiz; nur lassen die meisten seiner Bilder eine sorgfältigere Durchführung wünschen. Eine bequeme Natur, die in flüchtiger Arbeit nur für den Tag sich mühte und mit ihren Mitteln nicht zu wirthschaften verstand, gelangte der Künstler nicht zur vollen Entfaltung seines Talentes und zu der Anerkennung, die ihm unter günstigeren, anregenderen Verhältnissen zu Theil geworden wäre; ein Eindruck, den auch die Ausstellung seines Nachlasses machte.

Kunstliteratur.

Mittelalterliche Holzschnitzerei aus der Kirche zu Bechtolsheim in Rheinhessen, gezeichnet von C. Wimmer. Mainz, Verl. von Viktor v. Zabern. 1873. gr. 4. 24 Bl.

Stühle in dem Schiff der Kirche, die gewöhnlichen Kirchenbänke für das Volk, gehören zu den seltenen Vorkommnissen gegenüber dem noch zahlreich erhaltenen Chorgestühl. In weiteren Kreisen waren bisher die Betstühle zu Kiedrich im Rheingau bekannt (Heideloff, Ornament. 4. H. 22, T. 4; Statz und Ungewitter, 186, T. 5–8); der Meister, welcher sie 1510 nach der erhaltenen Inschrift schnitt, Erhart Falckener von Abensberg in Bayern, ist derselbe, der auch die bisher verborgen gebliebenen Kirchenstühle von Bechtolsheim schnitzte, und zwar im Jahre 1496, wie auf einer Rückwand der Stühle im westlichen Eingang zu lesen ist. Die Stühle bestehen aus je zwei schmalen, hohen Wangenstücken von schwerem Holz, zwischen denen eine schlichte Brüstung eingezogen ist. Die Wangen zeigen in der Ansicht einen Rahmen um eine vertiefte Füllung. Die Rahmen, ebenso wie die Rückwände und Brüstungen, tragen ein nur etwa zwei Millimeter tief ausgestochenes Ornament mit einer unerschöpflichen Fülle von pflanzlichen Motiven, während das prächtige Maßwerk in den Füllungen auf den Grund aufgesetzt ist; ausgezeichnet sind ferner die Schriftmotive.

Der Herausgaber hat die Ornamente im Verein mit dem jetzigen Kaiserl. Baumeister Wallot zu Saargemünd in natürlicher Größe kopirt und hiernach den größeren Theil in kleinerem Maßstabe gezeichnet; die Blätter selbst sind in Ueberdruck gegeben. Aus dem beigegebenen Grundriß der Kirche, aufgenommen vom Kreisbaumeister Calmann in Alzey, ist die Aufstellung der Bänke ersichtlich, dieselben sind in die Flucht der Pfeiler derart eingestellt, daß sie zugleich in das Mittelschiff und in die Seitenschiffe reichen. — Kürzlich wurde bekannt, daß auch die Kirche zu Udenheim in Rheinhessen Kirchenstühle mit vorzüglichem Laubornament in Flachrelief besitzt. Die Kirchenbänke zu Kiedrich wurden schon vor mehr als zwanzig Jahren von dem Zeichenlehrer Kumpa zu Darmstadt vollständig aufgenommen; die Veröffentlichung unterblieb jedoch. Die Frau Kronprinzessin von Preußen hat bei wiederholtem längeren Aufenthalte zu Wiesbaden den beiden gothischen Kirchen in Kiedrich besondere Aufmerksamkeit zugewendet; auf Veranlassung der hohen Frau sollen nun demnächst Abbildungen der in der Valentinskirche befindlichen Stühle im Verlag einer Berliner Kunsthandlung erscheinen.

Das vorliegende Werk von Wimmer scheint besonders zur Anschaffung für Gewerbe- und Zeichenschulen geeignet; die Schüler werden in demselben einen reichen Schatz von Motiven und Vorbildern finden. Der niedrige Preis (2 Thlr.) läßt eine weite Verbreitung hoffen.

C. Z.

Nekrolog.

△ **In Fritz Bamberger**, dem trefflichen Landschafter, hat München wieder ein Mitglied seiner alten Garde verloren: derselbe starb am 13. August d. J. in Neuenhain in der Nähe des Bades Soden bei Frankfurt a. M., in welchem er Heilung oder doch Linderung von langen und tief schmerzlichen Leiden gesucht hatte. Fritz Bamberger war eine echte Künstlernatur. Ausgestattet mit einem scharfen Auge für das Eigenthümliche und Charakteristische der Naturerscheinungen und für ihre ewigen Schönheiten, ausgestattet mit einer fruchtbaren Empfänglichkeit des Geistes und einem allzeit regen Gestaltungs- und Schaffenstrieb, gewann er sich durch eifriges Studium und umfassende Reisen in ferne Länder eine große Naturanschauung, welche sich in seinen Bildern in der Behandlung der Maße kundgab, während er zugleich in der Ausführung des Einzelnen eine hohe Meisterschaft sich aneignete.

Fritz Bamberger — er liebte es, diese Abkürzung seines Taufnamens Friedrich ganz allgemein zu gebrauchen — ward am 17. Oktober 1814 in Würzburg geboren. Seine Eltern waren der kgl. bayer. Hofmusiker Josef und die kgl. bayer. Kammersängerin Johanna Bamberger. Ein kaum fünfjähriger Knabe, siedelte er 1819 nach Frankfurt a. M. über, als seine Eltern dorthin zogen, und verblieb mit ihnen dort bis zum Jahre 1827. Nach achtjährigem Aufenthalte führten äußere Verhältnisse die Familie erst nach Dresden und von da nach kurzer Ruhe weiter nach Berlin, wo Fritz im Jahre 1828 sich als Schüler der k. Kunstakademie aufnehmen ließ, die damals unter der Leitung Gottfried Schadow's stand.

Wie es scheint, entsprach ihm das Leben und Treiben an der Akademie nicht so ganz; wenigstens finden wir ihn schon bald darauf als Schüler des tüchtigen Marinemalers Wilhelm Krause.

Doch auch hier war seines Bleibens nicht. Schon im Jahre 1830 verließ er die preußische Hauptstadt, um seine Studien unter Primavesi in Kassel fortzusetzen. Unter der Leitung dieses Künstlers gab er sich nun ganz dem Studium der landschaftlichen Natur hin und versuchte sich auch in der Technik der Oelmalerei. Der Erfolg war so günstig, wie er nur selten einem Manne von Fr. Bamberger's damaligem Alter zu Theil wird. Sein Aufenthalt in Kassel war gleichwohl nur ein vorübergehender: schon im nächsten Jahre kehrte er auch Kassel wieder den Rücken und wanderte mit einer Anzahl anderer junger Künstler nach München. Hier entfaltete sich sein schönes Talent bald in vollem Glanze: keiner seiner Altersgenossen durfte sich solcher Erfolge erfreuen wie er. In jenen Jahren schuf der größte Landschafter unserer Zeit, Carl Rottmann, seine unvergleichlichen italienischen Landschaften in den Arkaden des Münchener Hofgartens, und an ihnen steigerte sich die Sehnsucht des jungen Künstlers nach dem Süden.

Indeß war es ihm noch nicht gegönnt, letzteren zu besuchen. Als er im Jahre 1845 seine erste größere Reise über die Grenzen Deutschlands hinaus antrat, wendete er sich nach dem Nordwesten von Frankreich. Die felsigen und zackig gerandeten Klippenufer der Normandie beschäftigten ihn längere Zeit, und als er nach München zurückkehrte, brachte er eine reiche Ausbeute an Skizzen und Studien mit.

Fünf Jahre später erst sollte sein Lieblingswunsch erfüllt werden. Herr Carl Bernus du Fay in Frankfurt a. M. stand im Begriffe, eine längere Reise nach England, Frankreich und Spanien zu unternehmen, und an Fritz Bamberger erging die Einladung, ihn zu begleiten.

Mit einem an Leidenschaft grenzenden Eifer arbeitete der junge Künstler, dem sich nun im geliebten Süden eine neue Welt erschloß und der er sich mit schwärmerischer Liebe hingab. Keine Gelegenheit zum Studium blieb unbenutzt, und bei einem mehrmonatlichen Aufenthalte war an Gelegenheit kein Mangel.

Aus Spanien heimgekehrt, nahm er seinen bleibenden Aufenthalt in München, das ihm überaus lieb geworden war, und verwerthete seine reichen Studien in trefflichen Bildern, welche bald die Aufmerksamkeit aller Kenner auf sich zogen. Es ward ihm manche Ermunterung, und er sah sich in der Lage, auch größere Bilder auszuführen. Er war der erste deutsche Maler, der die iberische Halbinsel besucht hatte, und darum folgte das kunstsinnige Publikum seinen Schöpfungen mit doppeltem Interesse.

So kam es, daß Fritz Bamberger's Name bald da genannt wurde, wo von den Besten die Rede war, und die Ausstellung des Jahres 1832 trug seinen Ruhm weit über die Grenze Deutschlands hinaus: sein Panorama von Gibraltar war es, das durch Großheit der Auffassung, Schönheit der Linien und gediegene Technik mehr als gewöhnliches Aufsehen in der Ausstellung gemacht, ja geradezu imponirt hatte.

Bamberger's Stellung war eine so gesicherte geworden, daß er sich 1857 seinen eigenen Heerd gründete. Bald danach machte er sich zum zweiten Male auf den Weg nach dem schönen Spanien; diesmal in Gesellschaft seiner jungen Frau. Nach siebenmonatlicher Abwesenheit kehrte er beglückt und froh und mit noch gefüllteren Portefeuilles als das erste Mal zurück.

Und das dritte Mal überstieg er 1868 die Pässe der Pyrenäen, um im Auftrage des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin namentlich den Süden Spaniens zu studiren. Auch diesmal war die Ausbeute an Studien und Erfahrungen nicht minder reich als auf den vorausgegangenen Reisen. Dieser Reise verdanken wir namentlich sein großartiges Bild der Alhambra.

Aber der Künstler fühlte sich nicht mehr glücklich. Auch seine treuesten Freunde mußten sich sagen, daß Fritz Bamberger sich im Laufe der Jahre in eine gewisse Manierirtheit hineingearbeitet hatte, welche sich insbesondere in einem schroffen Gegenüberstellen gelber und violetter Töne gefiel, seinen Arbeiten aber empfindlichen Nachtheil brachte. Dazu kam noch, daß er nordische Natur in einer Weise darzustellen begann, welche entschieden den Charakter des Südens trug. Von Natur aus reizbar, dazu nach langer, schwerer Krankheit immer kränkelnd, fühlte er sich durch Andeutungen solcher Art, noch mehr aber durch die fühlbare Kälte auf das Schmerzlichste berührt, mit welcher das Publikum seine neuesten Werke aufnahm. Bald kam es zu Dissidien peinlichster Art und Bamberger zog sich — ohne Noth, wie jeder Unbefangene sagen muß — nicht blos aus den Künstlerkreisen im Allgemeinen, sondern selbst von seinen bisherigen Freunden zurück, um in tiefster Abgeschiedenheit zu leben, treu seiner Kunst bis zum Tode.

Sammlungen und Ausstellungen.

In der Ausstellung des Berliner Künstlervereins machen gegenwärtig eine Anzahl von Oel- und Aquarell-Skizzen eines jungen Berliner Malers, Wilberg, Aufsehen, welche derselbe auf einer im letzten Frühling ausgeführten italienischen Studienreise nach der Natur gemalt hat. „Es sind — sagt L. Pietsch in der Voss. Ztg. — durchweg Arbeiten von ungewöhnlicher Bedeutung, von eminentem Talent und Können ihres Autors zeugend. Er besitzt einen außerordentlich fein organisirten Sinn für die Auffassung der natürlichen Erscheinungen in ihrer charakteristischen Besonderheit, der Form, des Tons und der Farbe. Die zartesten Unterschiede in der Luft- und Lichtstimmung, in den Tönungen des Terrains und der Vegetation, wie sie die Verschiedenheit des Klimas der Jahres- und Tageszeit, des Wetters hervorbringt, weiß er mit vollkommener Sicherheit zu erfassen, und frei und ungequält mit meisterlich gehandhabtem Pinsel in seinen Skizzen wiederzuspiegeln. Den rein landschaftlichen, wie den architektonischen Motiven, den farbig glühenden Interieurs venetianischer und römischer Paläste, sicilischer Dome und Klöster, wie der grandiosen Trümmerwelt antiker Tempel und der Pracht der Renaissance-Façaden, dem blauen und dem vom Sturm erregten schäumenden Meere, wie dem starren Gebirge gegenüber beweist sich gleich scharf und treffend diese merkwürdige Auffassungsgabe, diese Energie und Freiheit des malerischen Sinnes. Die Technik der Oelmalerei wie der Aquarelle sind dem Künstler gleich bequeme Ausdrucksmittel, mit welchen er jeden beabsichtigten Farbenklang, jede Tonwirkung hervorzubringen versteht. Es wäre eine Ungerechtigkeit gegen die nicht genannten, wenn man einzelne von diesen hundert Blättern besonders rühmend hervorheben und als die vorzüglichsten bezeichnen wollte. Aber auf einige aus der Zahl weise ich die Besucher besonders hin: im Vorsaal links die Ansicht der Façade des Dogenpalastes und der Piazetta, von San Giorgio Maggiore aus gesehen, ein Aquarell von unübertrefflicher Feinheit und Wahrheit des echt venetianischen Silbertons; hinten im großen Saale die Ansicht der Piazzetta mit den beiden Säulen vom Marcusplatz her (Oelstudie); die prachtvolle Studie nach einer Partie von Plafond und Wand eines Saales im Dogenpalast, von der tiefsten gesättigten goldigen Gluth des Gesammttons; zwei Studien von Interieurs römischer Paläste, mit dem ganzen vornehmen und echt künstlerischen Pomp ihrer Saaldecoration, schimmernden Marmorsäulen, purpurnen Vorhängen, Wand- und Plafondbildern. Es sei genug daran. Jeder Beschauer wird sich seine besondern Lieblinge leicht herauswählen."

H. **Die Sayn-Wittgenstein'sche Vasensammlung.** In Nr. 47 der Kunst-Chronik vorigen Jahrgangs ist berichtet worden, daß die bekannte Vasensammlung des Prinzen Sayn-Wittgenstein in Niederwalluf an Prof. E. aus'm Weerth zu Bonn verkauft worden. Wir haben dieser Nachricht hinzuzufügen, daß inzwischen eine abermalige Besitzveränderung eingetreten ist. Den weitaus größten und bedeutendsten Theil hat Prof. Hettner für die Königl. Antikensammlung zu Dresden erworben. Es ist erfreulich, daß diese kostbaren Schätze nunmehr allgemein zugänglich sind.

Vermischte Nachrichten.

Ueber ein neues Denkmal „Vater Thaer's" schreibt L. Pietsch in der Voss. Zeitg.: „Der landwirthschaftliche Filialverein in Celle, der Geburtsstadt des großen Reformators der modernen Landwirthschaft, hatte im Jahre 1864 „an die Landwirthe und die Freunde der Landwirthschaft im hannoverschen Lande" einen Aufruf erlassen, die Mittel zusammen zu bringen, um „als dankbare Söhne für Vater Thaer ein Denkmal" an jenem Ort zu errichten. Der Aufruf ist nicht erfolglos geblieben; vielmehr hat die Absicht die schönste und würdigste Erfüllung erhalten. Dies projektirte Denkmal wird sich demnächst in einer edlen Marmor-Statue des gefeierten Mannes auf einem Platze Celle's erheben, nachdem ein anderes längst schon, in Bronze ausgeführt, auf kunstvollem Postament neben Schinkel's und Beuth's Statue den Platz vor der Berliner Bauakademie schmückt.

Aber die Celler Herren begnügten sich keineswegs mit einer Kopie dieser Rauch-Hagen'schen Monumentalstatue. Sie beauftragten einen talentvollen Sohn ihrer Stadt, der bereits manche Proben seiner Begabung und tüchtigen künstlerischen Bildung gegeben hat, den Bildhauer Harzer in Berlin, damit, ein originales Marmorbild Thaer's für ihr Denkmal zu meißeln.

Im Motiv der Stellung ist eine allgemeine Aehnlichkeit mit der Statue des Berliner Monuments nicht verleugnet. Auch Harzer's Thaer stützt die Linke auf die Handhabe des Pfluges, während die Rechte eine gewisse „Rednergeberde", wie sie dem vortragenden Docenten ganz natürlich ist, gegeben wurde. Aber die ganze Auffassung und Darstellung entbehrt darum doch nicht der Originalität. Sie hat vielmehr eine Frische, wie wir sie bei modernen monumentalen Portraitstatuen nicht eben häufig antreffen. Das Monumentale hat hier nicht die individuelle Lebendigkeit getödtet und eingeschränkt. Harzer hat der Gestalt keinen Mantel gegeben; sie erscheint in der Tracht von 1800—1805, im langen bequemen Rock mit hohem Kragen und breiten Rabatten, die zurückgeschlagene Weste mit dem reichen Battistjabot gefüllt, Stulpenstiefel an den Füßen. Das Kostüm ist wahrhaft geistreich behandelt; es giebt der Gestalt eine schöne plastische Fülle, es fällt und schmiegt sich doch frei und natürlich um die Glieder, ohne daß ihm der antikisirende Zwang angethan wäre. Eine glückliche Mischung von der kontemplativen Ruhe des lehrenden Theoretikers und der frischen, rüstigen, männlichen Beweglichkeit des praktisch-thätigen Landwirths, wie sie in Thaer's Persönlichkeit verwirklicht war, kommt in der ganzen Stellung und Haltung, wie in den Zügen des nachdenklichen und wie von der lebendigen Geistesarbeit des Lehrens und Darstellens beseelten und erregten, charaktervollen Kopfes zur sinnlichen Erscheinung.

Die Ausführung in einem etwas bläulichen karrarischen Marmor zweiter Qualität zeigt eine echt künstlerische Hand und jene frische Unmittelbarkeit und Lust auch der technischen Arbeit, deren Spur in unseren modernen Bronzen meist verloren geht.

Dem Celler Filialverein und der Geburtsstadt Thaer's giebt dies Werk volle Ursache zur Zufriedenheit damit, daß jene Schlußfrage des Aufrufs von 1864: „Wollen wir als dankbare Söhne für Vater Thaer ein Denkmal bauen?" mit einem so kräftigen Ja! praktisch wirksam beantwortet, und die Ausführung dieses Beschlusses in die Künstlerhände dieses Celler Kindes gelegt wurde"

* **Die Restauration des Aachener Domes,** zu der ursprünglich der dortige Karlsverein mit einer Widmung von 40,000 Thalern den Impuls gegeben und die gegenwärtig von Seiten der Deutschen Reichsregierung durch Beisteuer der gleichen Summe gefördert wird, ist in ihr letztes, für die zukünftige Innenwirkung des karolingischen Baues entscheidendes Stadium getreten. Am 30. Juni d. J. tagte in Aachen eine Kommission, bestehend aus den Herren Salzenberg, Schöne und Dobbert aus Berlin, Wislicenus aus Düsseldorf, Kekulé aus Bonn, Reichensperger aus Köln und Joh. Klein aus Wien, um über die von dem Maler Bethune d'Ydewalle angefertigten Kartons für den Mosaikenschmuck der Kuppel ihr Gutachten abzugeben. Dasselbe fiel günstig für die Entwürfe aus, nachdem man sich überzeugt hatte, daß dieselben in dem der karolingischen Epoche sich anschließenden Stil, in Raumbenutzung und Farbenwirkung den Anforderungen entsprechen. Es ist demnach Aussicht vorhanden, das ehrwürdige Gebäude in nicht allzuferner Zeit wieder im Glanze farbiger Mosaikenpracht erstrahlen sehen zu können.

Vom Kunstmarkt.

Rotterdamer Kunstauktion. Im November oder Dezember d. J. wird in Rotterdam die Sammlung des Dr. C. C. J. de Ridder, weiland Besitzers der Firma Kemink & Sohn in Utrecht, versteigert werden. Die Sammlung besteht aus einer großen Anzahl Stichen und Radirungen, ausschließlich von Meistern der niederländischen und vlämischen Schule, woraus hervorzuheben ist: ein prachtvolles, ganz kompletes Werk von Cornelis Bega; ein sehr reiches Werk von Cornelis Troost in 110 Blättern und außerdem eine Anzahl sehr interessanter Zeichnungen in Pastell u. s. w. dieses Meisters; das Werk von Ploos van Amstel, ein ausgezeichnetes Exemplar, von ihm an die Zeichenakademie in Amsterdam verehrt. Aus der großen Anzahl Meister, welche hier vertreten sind, nennen wir nur A. und J. Both, Breemberg, Bronkhorst, Brosterhuyzen, Buytenweg (23 Blatt), van Capellen, Cuyp (8 Blatt), Dusart,

Goltzius, de Heusch, Livens, Dirk Maas (29 Blatt), C. Moeyart (34 Blatt), Molenaer, Jan Muller, Neyts, Just van den Nypoort (16 Blatt), van Ostade, Bonav. Peeters (11 Blatt), Rembrandt, Renesse, Rodermond, C. und H. Saftleven, Hercules Segers (8 Blatt), Schalken, Silo, van Stalbent (6 Blatt), Ign. van der Stock (7 Blatt), W. J. Troostwyk (43 Blatt), W. van der Valckert (11 Blatt), Esaias und Jan van den Velden (160 Blatt), Cornelis und Jan de Visscher, J. G. van Vliet, Waterloo, Zwott (Jan van Keulen). Von dem ausführlichen, vom Verfasser des Peintre-Graveur Hollandais et Flamand J. Ph. van der Kellen bearbeiteten Kataloge, welcher circa 1500 Nummern umfassen wird, werden einzelne Exemplare in den Handel gebracht werden mit Radirungen von J. A. Boland nach einigen seltenen und wichtigen Originalen.

* **Berliner Kupferstich-Auktionen.** Am 6. November beginnt in R. Lepke's Kunstauktions-Lokale die Versteigerung der II. Abtheilung Doubletten des k. Kupferstich-Kabinets. Der Katalog zählt 1138 Nummern und wir finden wieder viel Gutes, ja Vortreffliches darin. Besonders ist auch hier, wie bei der I. Abtheilung, eine starke Einseitigkeit intendirt worden. Wie dort nur die Peintres-graveurs zur Versteigerung kamen, so sind es hier, natürlich mit kleinen Ausnahmen und Unterbrechungen, die reichen Verzeichnisse deutscher und französischer Künstler, die das zahlreichste und beachtenswertheste Contingent gestellt haben. So sind Chodowiecki, Hollar, G. F. Schmidt, Ridinger, Wille, R. Strange vorzüglich vertreten. Der Schwerpunkt der II. Abtheilung liegt in den klassischen französischen Porträts von Masson, Edelinck, Nanteuil, Drevet, Poilly 2c. Hier wird dem Sammler wirklich Vorzügliches geboten. Als wir an dieser Stelle vor zwei Jahren die I. Abtheilung besprachen, suchten wir das Odium, welches auf dem Begriffe einer Doublette liegt, zu entkräften. Der glänzende Erfolg hat damals bewiesen, daß sich die Sammler von diesem Vorurtheil emanzipirt und nur an die Wirklichkeit gehalten haben. Hoffentlich ist also heute darüber nichts mehr zu sagen. — Der Doubletten-Auktion folgen drei in demselben Lokale auf dem Fuße nach. Der Katalog der zweiten enthält bei aller äußeren Magerkeit (280 Nummern) dennoch viel Vorzügliches und Seltenes, wie von Mantegna, Mart. Anton, Dürer 2c. Im dritten Kataloge, der die Numerirung des zweiten fortsetzt, um Verwirrung im Auftraggeben zu vermeiden, führt gleich auf seiner ersten Seite sehr schöne Blätter von G. F. Schmidt auf, darunter seltene Probedrücke und vor der Schrift. Der vierte Katalog endlich, von der Kunsthandlung Sagert u. Co. herausgegeben, ist eine Fortsetzung und enthält die zweite Hälfte der Brüsaber'schen Sammlung in Hamburg. Auch hier sind geschätzte Künstler mit einer reichen Auswahl ihrer Blätter vertreten.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Goncourt, Edm. et Jules, Gavarni, l'homme et l'oeuvre. Paris, Plon.

Rahn, J. R., Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. 1. Abtheilung. gr. 8⁰. Zürich, Staub.

v. Sacken, Eduard Freiherr, Die antiken Sculpturen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinets in Wien. Mit 35 photographirten Tafeln und 16 in den Text gedruckten Abbildungen. gr. Fol. 1873. Wien, Braumüller.

Selbstbiographie von Elias Holl, Baumeister der Stadt Augsburg (1573—1646), herausgegeben von Dr. Christian Meyer. gr. 8⁰. br. Augsburg, J. A. Schlosser.

Kataloge.

Rudolf Lepke in Berlin. Versteigerung vom 6.—11. November. Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Doubletten der Kupferstichsammlung des k. Museums zu Berlin. II. Abtheilung. 1138 Nummern.

Rudolf Lepke in Berlin. Versteigerung den 11. u. 12. November. Sammlung eines Berliner Kunstfreundes: Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte. 457 Nummern.

Rudolf Meyer in Dresden. Versteigerung den 10. Novbr. I. Abtheilung der Sammlung eines Prager Kunstfreundes. Buchstabe A—R, enthaltend Grabstichelblätter der Glanzperiode der Kupferstichkunst älterer und neuerer Meister, wie Masson, Nanteuil, Devret, Edelinck, Schmidt, Müller, Morghen etc. etc., die fast vollständigen Werke von Chodowiecki, Klein, die Iconographie nach van Dyck, eine reiche Sammlung Callots in meist vorzüglichen und sorgfältig gepflegten Exemplaren. 1553 Nummern.

H. Sagert & Comp. in Berlin. Versteigerung am 24. November uff. Sammlung des Herrn C. B. Brüsaber in Hamburg. I. Abtheilung, enthaltend die Deutschen und Niederländ. Künstler, zweite Hälfte. Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Lithographien und Handzeichnungen. 3730 Nummern.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. October.

Les bronzes Chinois au palais de l'industrie, von A. Jacquemart. — Exposition rétrospective de Tours, von A. Darcel. (Letzter Artikel.) Mit Illustrationen.) — Les grandes collections étrangères, von John W. Wilson. (Zweiter Artikel.) Mit Illustrationen. — Les sceaux du moyen âge, étude sur la collection des archives nationales, von G. Demay. (Erster Artikel.) — Aphrodite, von L. Ménard. (Mit Illustrationen.) Les Wouwerman, von H. Perrier. Histoire de l'imagerie populaire et des cartes à jouer à Chartres. (Mit Illustrationen.) — Correspondence. — Beigegeben: Der Goldwäger, nach Metzu, radirt von Flameng. — Holländische Stadt, nach Simon de Vlieger, radirt von Greux. — Rheinlandschaft, nach Phil. Wouwerman radirt von Boilvin.

Im neuen Reich. No 43 u. 44.

Die Kunst auf der Wiener Weltausstellung. Von Anton Springer. — Ein ungedruckter Brief Lucas Cranach's, mitgetheilt von E. Friedländer. — Berliner Kunstberichte: Neue Bilder, von R. Dohme.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Juli-October.

Die österreichische kunsthistorische Abtheilung der Wiener Weltausstellung. (Exposition des amateurs.) Von Dr. K. Lind. (Mit 8 Tafeln und 100 Holzschnitten.) — Donatello, seine Zeit u. Schule. (Forts.) Von Dr. H. Semper. — Die Siegel der steierischen Abteien und Convente des Mittelalters. Von Dr. Arnold Luschin. (Mit 5 Holzschnitten.) — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von Bernhard Grueber. (Mit 39 Holzschnitten.) — Passau. Von Dr. K. Lind. — Denkstein Sigmund's von Wildenstein im Schlosse Wildbach in Steiermark. Von L. Beckh-Widmanstetter. — Correspondenzen und Notizen. — Vom Alterthums-Vereine zu Wien. — Statut für die Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale.

Inserate.

Drugulin's Leipziger Kunst-Auction.

Montag, den 10. November,

die hinterlassenen

Kupferstichsammlungen zweier nordischen Kunstfreunde,

wobei werthvolle Werke von **Boissieu** und **Rubens**, vorzügliche Schabkunstblätter, klassische Grabstichelarbeiten und einige Handzeichnungen. — Kataloge durch die bekannten Buch- und Kunsthandlungen, sowie franco gegen franco von

(4) **W. Drugulin in Leipzig.**

Neues Prachtwerk.

Frans Hals-Gallerie.

Zehn Radirungen

von

Prof. William Unger.

Mit Text

von

Dr. C. Vosmaer.

Inhalt:

Titelblatt mit dem Selbst-Portrait des Malers.

I. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1616 (Museum zu Haarlem).

II. Es lebe die Treue! 1623 (Sammlung Copes v. Hasselt zu Haarlem).

III. Das Festmahl der Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1627 (Museum zu Haarlem).

IV. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1627 (Museum zu Haarlem).

V. Das Bildniss einer Tochter des Herrn van Beresteyn (Hofje van Beresteyn zu Haarlem).

VI. Die Offiziere des Cluvenier-Schützencorps; 1633 (Museum zu Haarlem, wie die Folgenden).

VII. Die Offiziere und Unteroffiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1639.

VIII. Die Vorsteher des St. Elisabeth-Hospitals; 1641.

IX. Die Vorsteher des Oude-Mannenhuis; 1664.

X. Die Vorsteherinnen des Oude-Vrouwenhuis; 1664.

Die **Frans Hals-Gallerie** erscheint in zwei Abtheilungen zu 10 Blatt mit deutschem, englischem, französischem und holländischem Text in **drei** verschiedenen Ausgaben:

Ausgabe I.	Épreuves d'Artiste, vor aller Schrift auf altholländ. oder chinesischem Papier, auf Carton gezogen	pr. Abth.	23 Thlr.	— Sgr.
„ II.	Ausgewählte Abdrücke auf chines. Papier, auf Carton gezogen	„ „	15 „	10 „
„ III.	Mit der Schrift, chinesisches Papier . . .	„ „	8 „	20 „

Die Abnehmer der ersten Abtheilung sind auch zur Abnahme der zweiten verpflichtet. — Die 2. Lieferung ist in Vorbereitung.

Vom Unterzeichneten ist das Werk zu den angegebenen Ladenpreisen durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

E. A. Seemann in Leipzig.

Münchener Kunst-Auctionen.

I. Am 24. November 1873: Oelskizzen, Kohlen- und Bleistift-Zeichnungen, sowie einige Oelgemälde aus dem Nachlasse des dahier verstorbenen Landschafts-Malers Carl Häfner.

II. Am 25. November l. J. eine Sammlung v. Antiquitäten (Ameublement eines Ateliers), bestehend in Krügen, Gläsern, Porzellan, Eisen- und Schmuckgegenständen, Kästen, Tischen, Stühlen, Uhren, geschnitzten Rahmen, Gobelins, Rüstungen, Waffen etc. etc.

III. Am 1. December l. J. mehrere Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Zeichnungen, Aquarellen aller Schulen und Zeiten.

Cataloge sind gratis und franco zu beziehen von der (5)

Montmorillon'schen Kunsthandlung & Auctions-Anstalt.

Ein vollständiges, gut erhaltenes Exemplar der

Zeitschrift für bildende Kunst,

I.—VIII. Jahrgang,

in schwarzem Pappband mit goldgedruckter rother Titel-Etikette, ist zum Preise von 50 Thalern zu verkaufen. Näheres in der Expedition des Blattes. (6)

Kunst-Ausstellung

H. REINHARDT,

Dresden,

Mathildenstrasse 1.

Gemälde älterer u. neuerer Meister, jedoch nur excellente Sachen, sowie Gouachen, Aquarellen etc. werden käuflich erworben. (7)

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Die Galerie

zu

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. $10^1/_2$ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Hierzu eine Beilage von der Rieger'schen Verlagsbuchhandlung in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

7. November

Nr. 4.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstgewerbliche Ausstellung in Amsterdam.

In diesem Sommer fand im Gesellschaftshause der Kon. Oudheit Genootschap zu Amsterdam „Arti et amicitiae" eine Ausstellung von Kunstwerken früherer Jahrhunderte statt. Es ist dies in einem Zeitraume von 20 Jahren die dritte derartige Exposition, welche ihre Schätze nicht nur aus dem Bestande der holländischen Museen und Landesanstalten, sondern vorzugsweise dem Privatbesitze historischer Körperschaften und Sammler entnommen hat, und wobei immer wieder auf's Neue fast verschollene, hochbedeutsame Meisterwerke aus der Verborgenheit der Einzelhut an's Licht gefördert wurden. Abgesehen von dem belebenden Einflusse, welchen gerade wegen ihres mehr privaten, dem Sammelstolze des Einzelnen schmeichelnden Charakters solche Schaustellungen auf das Kunstinteresse und dessen allgemeineres Verständniß ausüben, war es hier, wie bei der Brüsseler Ausstellung alter Gemälde, gleichzeitig ein edles Werk der Wohlthätigkeit, das der Veranstaltung der Genootschap die nationalen Sympathien zuführte: der Zweck derselben, aus den Erträgnissen der Ausstellung einen Unterstützungsfonds für die Hinterlassenen verstorbener Künstler zu bilden, die Kunstgebilde der Vergangenheit also auch zu einem materiellen Erbe zu verwerthen für die Waisen geistesverwandter Epigonen.

So hoch gesteckte Ziele ließen denn freilich wohl in der Organisirung der Ausstellung Manches übersehen, was sich als Beeinträchtigung ihres veranschaulichenden und belehrenden Werthes sofort fühlbar machte, sich aber andererseits innerhalb der ihr vorgesteckten Grenzen nicht wohl vermeiden ließ. Wir meinen damit einerseits den Mangel an Auswahl, andrerseits die wenig übersichtliche Aufstellung der zur Verfügung gestellten Gegenstände. Nach beiden Richtungen hin waren eben gebieterische Rücksichten vorwaltend gegenüber der Opferwilligkeit der Veranstalter, welche sich des Schmuckes ihrer Wohnräume, der Zierden ihrer Sammlungen auf längere Zeit entäußerten.

In vier mäßig großen Sälen und einem Vestibül waren an Erzeugnissen der Töpferei und Porzellanmanufactur, an Glasfabrikaten und Metallarbeiten, an Kunstwerken an Schmelz, Elfenbein, Holz und Stein, endlich in alten Drucken, Pergamentmalereien und Mobilien mehrere tausend Objekte zusammengestellt, bei denen eine genauere Sichtung vielfache Wiederholungen vermieden hätte. Eine weitere empfindliche Schmälerung des Kunstgenusses wurde dadurch verursacht, daß diese Massen von Ausstellungsgegenständen in den aufgestellten Glaskästen nicht materienweise geordnet, sondern vorwiegend nach der zufälligen Zusammensetzung jeder Privatsammlung oder deren hier vertretenen Ausschusses im buntesten Durcheinander dem Auge vorgeführt wurden, so daß ein Heraussuchen der Höhepunkte auf jedem der vertretenen Kunstgebiete keine mühelose, die Verfolgung des historischen Entwickelungsganges eines einzelnen Kunstzweiges durch Zusammengruppirung der in zwanzig Glasschränken auseinander gewürfelten Ergänzungsstücke desselben eine kaum erreichbare Aufgabe war.

Diese äußeren Hinderungsmomente mögen mit dazu beitragen, dem vorliegenden Versuche einer gattungsweisen und vergleichenden Besprechung der hervorragendsten Gegenstände der Ausstellung die gebührende Nachsicht zu verschaffen.

Wenden wir uns zu den Töpferarbeiten, welche wir gleich im ersten Saale links von der Vorhalle aufgestellt sahen. Als ein nach den bisherigen Annahmen spezifisches Kunstproduct der Niederlande hat man von jeher in Belgien und Holland ornamentirtes Steingut des XVI. und XVII. Jahrhunderts unter dem Namen grès de Flandre mit besonderer Vorliebe gesammelt, und die desfallsigen Collectionen eines Herrn d'Huyoetter in Gent und des Baron von Wekherlin im Haag hatten vor ihrer Zersplitterung einen Weltruf erlangt.

Einer ähnlichen größeren und ausgesuchten Krugsammlung begegneten wir hier in der des Herrn Willet aus Amsterdam, welche durch eine Anzahl guter Stücke anderer Sammlungen noch theilweise ergänzt ward. Wie schon angedeutet, hat man die Fabrikationsstätten dieser Steingutgefäße früher immer nach Holland und Belgien verlegt, bis es in der jüngsten Zeit einem ebenso glücklichen wie eifrigen Forscher auf diesem Gebiete, dem Herrn Pfarrkaplan Dornbusch aus Köln gelang, die am Mittelrheine schon wegen des häufigen Vorkommens jener Gefäße latent gewordene Ueberzeugung des rheinischen Ursprunges derselben zur unwiderleglichen Gewißheit durch Nachweisung der ehemaligen Krugbäckereien und deren innungsmäßigen Betriebes zu machen*).

Es sind als solche Töpfer-Niederlassungen hauptsächlich Siegburg und Frechem bei Köln, Raeren bei Aachen, sowie Höhr und Grenzhausen in der Provinz Nassau aufgefunden worden, und es gereicht dem Schreiber dieses Berichtes zur nicht geringen Genugthuung, die hervorragendsten der hier ausgestellten Schaustücke nach langjähriger Entfremdung, ihrem Ursprunge nach seiner engeren Heimath revindiziren und zum größten Theile auf die vorerwähnten Fabrikationsstätten zurückführen zu können.

Als Fabrikate der Siegburger Kunstgilde, unter denen bei unerreichter Feinheit der Ornamentation das weiße Steingut einzig, das blaue in weitaus schönster Glasur vertreten war, müssen gerade die Perlen der hier vorgeführten Krüge bezeichnet werden. Es gehören dazu zunächst ein überaus zierlich gegliederter grau und blau glasirter flacher Krug der Sammlung Willet von ca. 20 Centimet. Höhe. In der Mitte der von einem hohen, reizend profilirten Fuße getragenen vorderen Krugfläche befinden sich in einem Kranzmedaillon unter überspannender Krone drei nebeneinander gestellte Wappenschilde, deren mittleres der Marschall von Pappenheim'schen Familie angehört. Ueber diesem großen Medaillon vermittelt ein kleineres, gleichfalls mit einem Wappen geschmücktes den Ansatz des schlanken Halses, der sich nach mehrfacher Gliederung am Ausgusse zur Anbringung des Mascarons erweitert. Die Krugflächen vorne und hinten, wo sich das große Medaillon unter dem Henkelabsatze wiederholt, sind mit eingefurchten Ornamentstreifen und erhabenen Rosetten zierlich ausgefüllt und werden an beiden Seiten von einer fortlaufenden Reihe erhabener Löwenköpfe eingerahmt. Das wirklich schöne Gefäß trägt in einem Spruchbande unter dem Mittelwappen die Jahreszahl 1601.

Von nicht minder edler Form und größter Seltenheit ist ein weißer gedeckelter Steingutbecher der Kon. Oudheit Genootschap. Auf einem schlanken, mehrfach in Ornamentstäben und Kehlungen absetzenden Fuße erhebt sich balustreförmig und nach der weitesten Ausladung cylindrisch sich verjüngend der Kelch. Ueber diesem ruht, energisch vorspringend, ein zinnenartig umkränzter Deckel, auf dessen Mitte vier sitzende rückwärts angeschlossene Löwen mit vorgehaltenen Wappenschilden die Handhabe bilden. Um den Rand des Bechers wechseln erhabene Mascarons in gelblicher Glasur mit eingedrückten Rosetten; die Rundung des Bechers ist je nach den entgegengekehrten Seiten ausgefüllt mit einem von zwei springenden Löwen gehaltenen Renaissancewappen, einem Reiherkopf im Schilde und einem stylisirten naturalistischen Motive, zweien sich gegenübersitzenden Greifen unter einem Baume. Diese Darstellungen sind sämmtlich in erhabener Arbeit. Neben dem Wappen befindet sich die Jahreszahl 1577 sowie unter demselben das Monogramm des Formstechers G. S. Der Becher im Ganzen erinnert an jene formvollendeten venetianischen Glasgefäße des XVI. Jahrhunderts auf feinem hohlornamentirtem Stiele und mit aufgeschmolzenen Goldmascarons auf dem kugelförmig ansitzenden und cylindrisch auslaufenden Kelche. Nicht minder gemahnen an den graziösen Bau jener venetianischen Credenzflaschen oder der metallenen Prunkgeschirre des Cinquecento zwei Schnabelkrüge in der Willet'schen Sammlung, der eine von weißem Steingut, der andere von grau und blau glasirter Masse. Aus der Mitte des konischen Körpers, getragen von einem vorspringendem Männerkopfe mit Krone und strahlenförmig auslaufenden Bartlocken, erhebt sich bei dem weißen Kruge bis zum Deckelrande eine reichverzierte Ausgußröhre, welche durch ein ornamentirtes Querstück in eine zweite Verbindung mit dem Halse des Kruges gesetzt wird. Unmittelbar unter dieser letzteren befindet sich ein Medaillon mit dem Jülich-Cleve-Bergischen Wappen, während der übrige glatte Krugkörper nur durch zwei sich über denselben hinziehende Ornamentbänder mit Portraitmedaillons eine anmuthige Belebung erhält. Die Grundform der grau und blauen aiguière ist dieselbe, nur daß der Körper der Kanne mehr sphäroidisch ausgebaucht ist und der Uebergang desselben zum Halse durch mehrfache stylvolle Profilirungen ver-

*) Die Kunstgilde der Töpfer in der abteilichen Stadt Siegburg und ihre Fabrikate von J. B. Dornbusch, Caplan an St. Ursula in Cöln. Cöln, H. Lempertz Söhne. 1873.

mittelt wird. Der Hals selbst wächst sodann schlanker empor und trägt statt des Mittelwappens unter dem Ausgusse zu beiden Seiten ein ovales Medaillon mit einem Geschlechtswappen. Auf der Ausgußröhre ist die Ornamentation fast übereinstimmend mit jener der weißen Gießkanne; es wechseln Renaissance-Arabesken mit Laubmotiven, und auf einem Schildchen befindet sich die Jahreszahl 1591. Noch ein dritter Schnabelkrug, der Sammlung des Jonkheern Six angehörig, befindet sich in der Ausstellung, der aber nicht nur in der Form verunglückt, sondern auch von geringerer ornamentaler Bedeutung ist.

Als ein äußerst seltenes Schaustück weißer Siegburger Arbeit muß ferner ein 49 Centimeter hohes ovales Gefäß auf kurzem Fuße und mit trichterförmigem Halse hervorgehoben werden, das wahrscheinlich wie die vielfach vorkommenden kleineren und mittelhohen Krüge dieser Form als Blumenvase gedient hat. Um den Körper des Gefäßes laufen in vier Etagenreihen eingefurchte Oesen, zwischen denen in der obersten Reihe unter dem Ansatze des Halses vorne und hinten ein Medaillon mit der pfeildurchbohrten Figur des h. Sebastian, zu beiden Seiten aber ziemlich rohe Handhaben Platz finden. Zwischen den Oesen, offenbar zum Aufnehmen von Ringen bestimmt, die entweder aus derselben Steingutmasse geformt vorhanden waren und durch Bruch verloren gingen, oder aus Metall zu fertigen und unvollendet geblieben waren, befinden sich eingedrückte Rosetten.

Unter den sonstigen noch in reicher Auswahl vertretenen Kunstgebilden der Siegburger Töpfergilde, auf die wir, wie sehr die geschmackvolle Ornamentation es auch wohl verdiente, dennoch wegen ihrer landläufigeren Formen hier nicht weiter eingehen können, wollen wir nur noch eines gerade in weißer Steingutmasse äußerst selten vorkommenden und sich überdies durch minutiöse Ausführung auszeichnenden sogenannten Vexirkruges gedenken. Derselbe hat einen sphäroidischen Körper, um dessen Mitte sich ein scharf ausgeprägter Fries mit dem Bauerntanze nach S. Beham hinzieht. In feiner Profilirung setzt sich der Hals auf, der in Form gothischer Fensterrosen durchbrochen ausgearbeitet ist und daher auf gewöhnlichem Wege keine Flüssigkeit, ohne sie zu vergießen, aus dem Innern des Kruges hinaus befördern kann. Dieser vexatorischen Bauart ungeachtet das Gefäß zu entleeren, dient nun ein gehöhlter, nach außen mit erhabener Flechtarbeit allerliebst decorirter Henkel, der in den Körper des Kruges einmündend und nach innen bis zur Sohle durchgehend über der Ornamentirung des Halses mit einem ebenfalls gehöhlten, rundlaufenden Stabe in Verbindung steht, welcher letztere wiederum in einer kleinen vorstehenden Ausgußröhre ausläuft. Saugt Jemand nun an diesem Röhrchen, so steigt die Flüssigkeit aus dem Innern der Kanne in den geöffneten hohlen Henkel und gelangt mit vollständiger Umgehung des Vexirornaments durch die hohle obere Profilirung an ihren Bestimmungsort. Die Höhe des Kruges ist 19 Centimeter; die Flächen über und unter dem Fries sind scharf gerippt und der letztere trägt das Monogramm des Formstechers H. H. Der Raerener Töpferniederlassung möchte ich das vom merkantilen Standpunkte aus kostbarste und gesuchteste Steingutgefäß der Ausstellung, einen 46 Cent. hohen doppelten Ringkrug zuschreiben. Den Körper des Kruges bilden zwei sich an den Polen wie die Meridiane einer Weltkugel durchschneidende hohle Ringe auf einem breitansetzenden mehrfach gegliederten Fuße und überragt von einem sich nach dem Rande zu erweiternden schön geformten Halse mit vortretendem Mascaron. Die Grundfarbe des Kruges ist ein wolkiges, tiefer als gewöhnlich gestimmtes Grau, von dem sich die blaue Glasur des Laub- und Arabesken-Ornaments auf den äußeren Ringflächen wenig abhebt. Zwei dieser letzteren tragen auf ihrer oberen Hälfte ein ovales Medaillon mit Geschlechtswappen im umlaufenden Schriftbande die Inschrift tragend: Rickwin van Essen Herr tot Swanenburch Anno 1633. Die ornamentale Behandlung des Kruges steht jener der Siegburger Krüge nicht nur an Reichthum, sondern auch in der richtigen Vertheilung unbedingt nach, was namentlich bei den nach innen gekehrten vollständig schmucklosen Ringflächen unvortheilhaft auffällt. Von feinerem Geschmacke in den figürlichen Details, wenn auch etwas unvollkommen in der Gliederung und Glasur, ist ein hellgrauer nur schwach mit blauen Streifen durchfurchter Krug, zweifellos Raerener Ursprungs. In verlängerter Sphärenform ausgebaucht, trägt derselbe auf dem cylindrischen Mitteltheil einen Fries, dem wir außer im Kölner Museum, auf einem leider sehr restaurirten Prachtkruge derselben Töpferhütte, in keiner öffentlichen noch Privatsammlung wieder begegneten. Derselbe stellt mit einem außerordentlichen künstlerischen Aufwande kleiner charakteristischen Figuren die Geschichte des ägyptischen Josephs in neun Feldern unter eben so viel Bogenstellungen dar. Längs dem Friese läuft folgende Inschrift: HISTORIA YOSEPH DEN SON IACOBS DEN MAN NENNET ISRAEL. IAN. EMENS. A°. 1587. Der Hals des Kruges trägt ein feines Renaissance-Ornament mit maurischen Anklängen, aus dessen Mitte sich ein kleines Wappenschildchen mit der Hausmarke des vorgedachten Bildners heraushebt.

Als ein wegen der Eigenthümlichkeit der Form sowohl, als auch wegen der frühen Jahreszahl überaus seltenes, wo nicht einziges Fabrikat der Raerener Töpferei ist sodann ein brauner Schnabelkrug zu erwähnen, von etwa 18 Cent. Höhe. Der Körper des Kruges ist drei-

eckig geformt und geht, sich nach oben verjüngend und abrundend, in einen flaschenähnlichen, langen cylindrischen Hals über, der am Rande in einer Profilirung absetzt. Dicht unter dem Halsansatze springt, korrespondirend mit der vorderen Kante des Krugkörpers, eine runde Ausgußröhre hervor, welche bis in die Hälfte des Halses hinauf ragt. Die Flächen des Gefäßes werden gleichförmig mit einem baldachinartigen Ornament ausgefüllt, unter dem zwei gegeneinander gekehrte Reliefbrustbilder, ein männliches und ein weibliches, in antikem Kostüm sich wiederholen. Darunter steht die Jahreszahl 1539. Es ist dies für die Nachweisung der Fabrikationsperiode des auf edlere Form Anspruch machenden und zugleich ornamentirten niederdeutschen Steingutes eine der frühesten bis jetzt bekannten Jahreszahlen. Aug. Demmin führt in seinem Handbuche: „Guide de l'amateur de faiences et porcelaines, Paris 1867," allerdings eine frühere, 1537 an, welche sich auf einem weißen Siegburger Kruge der Sammlung Essing zu Cöln vorgefunden haben soll. Es beruht diese Angabe indessen auf einem Irrthume; die betreffende Kanne trägt nicht die Jahreszahl 1537, sondern 1573. Eine verläßlichere Angabe bietet dagegen Herr Caplan Dornbusch, wenn er in dem vorangezogenen Werkchen, S. 71 sagt: „Die älteste Jahrzahl, die ich auf Arbeiten von weißfarbigem, Steingute gefunden habe, ist 1528." Leider ist hierbei der Präsenzort des Gefäßes nicht näher angegeben, auf dem sich dieses Datum vorgefunden, vielmehr die Vermuthung naheliegend, daß dasselbe nur auf einer Scherbe entdeckt worden ist, wodurch das kunstgeschichtliche Interesse der Angabe sehr abgeschwächt wird.

Wir benutzen daher diesen Anlaß, um neuerdings auf eine frühere und wohl die früheste Jahreszahl, welche die Periode des hier in Rede stehenden ornamentirten Steingutes eröffnet, aufmerksam zu machen: es ist dies das Datum 1500 auf einem oval geformten, reich decorirten blauen Kruge des Kölner Museums, der allen Anzeichen nach, insbesondere wegen der eingedrückten Thierfiguren auf Siegburgischen Ursprung zurückzuführen ist.

Mit den vorbesprochenen Repräsentanten der mittelrheinischen Töpferkunst halten wir die streng kritische Auswahl nicht nur der formvollendetsten und ornamental hervorragendsten, sondern auch der seltensten Schaustücke der ausgestellten Steingutsammlung für beendet, können aber nicht umhin, der Reichhaltigkeit des vorgeführten Materials noch das Lob zu spenden, daß einerseits die bekanntesten Töpferfabriken, wie außer den erwähnten die Frechener, mit ihren braunen Wappenkannen und sogenannten Bartmännchen, die nassanischen mit ihren Steinkrügen in grauer, blauer und brauner Glasur, die oberländischen oder Creußener mit ihren Trauer-, Jagd-, Planeten- und Apostelkrügen in braunem Thon mit bunten Emaillefarben u. s. w., anderentheils die decorativen Spielarten von der plastischen Höhe der feinen figürlichen oder heraldischen Ausführung auf den Siegburgischen Cylinderkannen, sowie der liebgewonnenen und allverbreiteten Friese mit dem Kurfürsten, dem Bauerntanz, den Landsknechten, dem Werke der Barmherzigkeit, der Geschichte des verlorenen Sohnes, der Judith, der Susanna, des barmherzigen Samariters, der h. Maria u. s. w., bis zu dem einfachsten Rosetten- oder eingeritztem Hirsch- und Vogel-Ornament des vorigen Jahrhunderts insgesammt in scharf ausgeprägten, wohlerhaltenen Exemplaren vertreten waren. Th.

(Schluß folgt.)

Mißstände an der Düsseldorfer Akademie.

Als der große Brand in der Nacht vom 19. zum 20. März 1872 unser altes Akademiegebäude theilweise zerstört hatte, wandte sich das Lehrerkollegium der Anstalt an das Kuratorium mit einer Eingabe, welche sich entschieden gegen den Wiederaufbau an der alten, höchst ungünstig gelegenen Stelle aussprach und statt dessen die Errichtung eines Neubaues auf dem überaus geeigneten Platz am Sicherheitshafen dringend empfahl. Leider wurde dieser verständige Vorschlag abgelehnt. Ein tüchtiger Architekt, Baumeister Riffarth aus Berlin, erhielt den Auftrag zur Anfertigung von Plänen für die Wiederaufrichtung des Gebäudes an alter Stelle, die er auch mit lobenswerthem Geschick entwarf. Als aber an die Ausführung geschritten werden sollte, stellte sich doch immer deutlicher die unvortheilhafte Lage heraus, und nach erneuerten Eingaben des Lehrerkollegiums gelangte nun auch das Kuratorium zu der Ueberzeugung, daß eine geeignetere Baustelle beschafft werden müsse, und wandte sich mit dahingehenden Vorschlägen an das Kultusministerium, dem gleichzeitig auch Adressen aus den Kreisen der Düsseldorfer Bürger und der nicht akademischen Künstlerschaft zugingen, die sich in gleichem Sinne aussprachen. Es wurde darauf der Bau einstweilen suspendirt und die Absendung einer Kommission von Berlin aus versprochen, welche die ganze Sachlage nochmals gründlich untersuchen solle. Wir sehen jetzt dem Eintreffen derselben erwartungsvoll entgegen, und so sehr wir auch hoffen, daß die allseitigen Wünsche nun in Erfüllung gehen und die Akademie auf der unvergleichlich schönen und passenden Stelle am Hafen erbaut werde, so bedauern wir doch die zwecklos verlorene Zeit und die unnöthig verausgabten Summen, welche besser hätten verwandt werden können.

Die Raumverhältnisse in der Akademie sind jetzt so beschränkt, daß eine Aenderung wahrlich dringend geboten erscheint. Durch den Brand sind natürlich große Umwälzungen eingetreten, so daß sich die verschiedenen

Klassen mit provisorischen Räumen begnügen müssen, die auf die Dauer kaum genügen können. So ist die Kupferstecherklasse einstweilen ganz eingegangen, da man von einer Neubesetzung der durch den Tod des Professors Keller erledigten Lehrerstelle für's Erste Abstand genommen hat, bis passende Ateliers für die Schüler beschafft werden können. Das Bedürfniß hierzu ist allerdings auch momentan nicht vorhanden, weil die Zahl der jungen Kupferstecher sich in den letzten Jahren immer mehr verringerte, so daß schließlich nur noch ein Eleve Keller's Unterweisung empfing. Das lange Kränkeln des Meisters mag zu dieser Abnahme seiner einst so blühenden Schule wesentlich beigetragen haben, und so zweifeln wir nicht, daß eine jugendliche Kraft an seiner Stelle dieselben glänzenden Erfolge erzielen könnte, die ihm einst nach dem Abgang des greisen Thelott beschieden waren. Man hat ja oft erfahren, daß ein neuer Lehrer schnell neue Schüler findet. Deßhalb sind die Umstände immerhin zu beklagen, welche die Anstellung eines solchen verzögern. Noch mehr aber ist es zu beklagen, daß die verheißungsvollen Schritte, die vor einiger Zeit zur Hebung der Akademie geschehen und die so höchst erfreuliche Ergebnisse zu liefern schienen, nicht mit gleichem Eifer fortgesetzt worden sind. Kaum war der vielseitig gebildete, begabte W. Roßmann zum Lehrer der Kunstgeschichte an der Akademie ernannt, so ward derselbe nach viermonatlicher Wirksamkeit seiner hiesigen Stellung durch eine vortheilhaftere Berufung nach Dresden bereits wieder entzogen, ohne daß, so viel wir wissen, ernstliche Schritte geschehen wären, den allgemein beliebten Lehrer auf irgend welche Weise der Anstalt dauernd oder doch für längere Zeit zu erhalten. Und nachdem wir uns über sein schnelles Ausscheiden kaum zu beruhigen anfangen, so hören wir von einem neuen Verlust, der einen der blühendsten Zweige der Akademie schwer zu schädigen droht. Der Maler Eugen Dücker hatte bekanntlich nach dem Austritt Oswald Achenbach's die Leitung der Landschafterklasse provisorisch bis zu den Herbstferien übernommen, und da er sich als Lehrer ebenso befähigt erwies, wie als Künstler, so zweifelte man keinen Augenblick an seiner endgültigen Anstellung. Diese ist aber leider noch nicht erfolgt, und weil von maßgebender Seite verabsäumt worden ist, auf die von Dücker gestellten, sehr gerechtfertigten Bedingungen rechtzeitig zu antworten, so hat derselbe im neuen Semester den Unterricht nicht wieder aufgenommen, so daß also die Landschafterklasse einstweilen thatfächlich ohne Lehrer ist, was im Interesse der Schüler, deren Zahl sich in erfreulichem Maße steigerte, sowie der Anstalt überhaupt nicht genug beklagt werden kann. Wir hoffen nun zwar, daß Dücker, der sich einstweilen wieder auf Reisen begeben hat, doch noch fest als Lehrer angestellt wird; wir können aber nicht umhin, auch hierbei unser Bedauern darüber auszusprechen, daß die Angelegenheiten der Akademie nicht mit lebhafterem Interesse behandelt und rascher zum Abschluß gebracht werden, da jede Verzögerung und Stockung nicht ohne schädliche Wirkung bleibt.

Düsseldorf, Mitte Oktober. M. B.

Kunstliteratur.

Der Kunsthandwerker. Monatsschrift des Vereines für Förderung der Kunstindustrie in Niederbayern. Landshut 1873.

Diese kleine, ganz bescheiden auftretende Zeitschrift hat sich die Aufgabe gestellt, solchen Handwerkern und Fabrikanten, welche Lust und Liebe zur Wiederbelebung der Kunst im Handwerk haben, die nöthige technische und künstlerische Anleitung zur geschmackvollen Ornamentirung ihrer Erzeugnisse zu geben. Die uns vorliegenden drei Nummern behandeln, neben inneren Angelegenheiten des Vereins, in sehr ausführlicher und Jedem verständlicher Weise das Aetzen in Metall, Elfenbein, Horn, Bein, Perlmutter &c., das Abgießen kleiner Thiere und Pflanzen in Metall, die Imitation von Intarsien u. A., und zwar geben sie Rezepte, welche aus älteren, zum Theil vergessenen Werken entnommen sind, jedoch sämmtlich praktisch versucht und zum Theil verbessert worden sind. Die in Autographie ausgeführten Beilagen enthalten zugleich einige für die beschriebene Technik geeignete Muster.

Diese besonders auf strebsame Handwerker berechnete Publikation ist ein Werk des Dr. Gehring, Bürgermeisters von Landshut, eines überaus thätigen, energischen Mannes, welcher trotz vielfacher Anfeindungen in Landshut eine kleine, mit nur geringen Mitteln, aber vielem Verständniß und gutem Geschmack gewählte Mustersammlung angelegt und auf die Gewerbetreibenden in Landshut und auch sonst schon in vielfacher Beziehung segensreich eingewirkt hat. Seine bisher nur auf kleine Verhältnisse beschränkte Thätigkeit ist der Aufmerksamkeit und Unterstützung in jeder Beziehung werth. R. B.

---

* **Von Julius Meyer's Allgemeinem Künstler-Lexikon** sind jetzt im Ganzen 16 Lieferungen erschienen. Die letzten drei wurden von Wilhelm Schmidt redigirt. Es sind dies zugleich die einzigen, welche das Datum 1873 tragen. Sollte es nicht im Hinblick auf dieses langsame Erscheinen — der Buchstabe A ist im Vorliegenden noch nicht einmal ganz vollendet — gerathen sein, einen anderen Modus der Bearbeitung und des Erscheinens (etwa in Sektionen, welche von selbständigen Unterredakteuren in die Hand zu nehmen wären) einzuführen, damit wir nicht über die Gebühr lange warten müssen, bis das vortreffliche, für jeden Fachmann unentbehrliche Werk zu Ende kommt? Der Gefahr einer gewissen Ungleichheit der Arbeit, welche durch Theilung derselben eintreten könnte, ist unseres Erachtens durch den als Muster vorliegenden ersten Band bereits entgegengewirkt. Aber gerade wenn das Werk, was wir lebhaft wünschen, in gleich mustergültiger Weise fortgeführt und vollendet werden soll, scheint uns eine Entlastung der leitenden Persönlichkeit unbedingt erforderlich. Wir geben uns der Hoffnung hin, daß man sich recht bald zu einer solchen Maßregel entschließen werde.

Vermischte Nachrichten.

S. **Mainz.** Der Wechsel im Dombaumeisteramt, der sich im Laufe des Frühlings hier vollzog, hat die Förderung der Arbeiten an dem in der Erneuerung begriffenen östlichen Theile der Kathedrale in keiner Weise unterbrochen. Herr Cuypers, der bewährte Restaurator der Liebfrauenkirche zu Roermonde, des Münsters zu Maestricht und der Kirche zu Hertogenrade, trat mit Energie in die Aufgabe seines Vorgängers Wessiken ein und führte im Laufe des Sommers das Werk bis zu dem Punkte, daß nunmehr die Herstellungen an den Seitenwänden der Vierung bis zur Höhe der Oratorien vollendet sind, die Wandarchitektur der Unterkirche mit Einschluß der Gewölbeanfänge dieses Bautheiles fertig gestellt und die Kryptenmauer bis zur Sockelhöhe des künftigen Chorbodens erneuert ist. Nicht geringe Schwierigkeiten verursachte die Ausbesserung des Mauerwerkes, das von der Höhe der Vierungsbögen durch die ganze westliche Hälfte der Längenmauern bis zum Boden herab ein trauriges und bedenkliches Bild der Zerrissenheit und Zerstörung darbot. Sämmtliche in dieser Linie liegenden Architekturtheile, wie der obere Schildbogen, die Fenster der Oratorien und die nach den Seitenschiffen mündenden Lichtöffnungen der Krypta, waren zersprengt, Bogensteine zerdrückt und die ohnedies sehr mangelhafte Konstruktion dieser Bautheile völlig wirkungslos gemacht. Alle diese Schäden sind nun glücklich beseitigt, und der Ostchor an den bezeichneten Stellen wieder zu einem festen Gefüge geeint. Der Hauptgegenstand der gegenwärtigen Thätigkeit des neuen Domarchitekten ist die Erneuerung des Triumphbogens und damit in Verbindung die Beseitigung des störenden Pfeilereinbanes aus dem 15. Jahrhundert, der an dieser Stelle das Mittelschiff vom Ostchor trennt. Der alte Triumphbogen besteht aus zwei concentrischen Bögen, wovon namentlich der untere schwere Beschädigungen erlitten hat, theils durch die Einwirkung des erwähnten gothischen Pfeilereinbaues, theils durch die Verheerungen des Feuers, das im Laufe der Zeiten diesen Bau mehrere Male heimgesucht. Eiserne Verankerungen deuten darauf hin, daß man schon frühe auf Sicherung des Bogens bedacht war, und die Flüchtigkeit des Pfeilermauerwerks läßt deutlich erkennen, daß dieses stützende Bauglied unter den bedenklichsten Anzeichen eines drohenden Einsturzes aufgeführt worden ist. Damit wird denn auch die Ansicht Derer hinfällig, die bisher den Pfeilereinbau nicht als das Produkt einer gebieterischen Nothwendigkeit, sondern lediglich als eine Scheidewand gelten lassen wollten, behufs absichtlicher Trennung des langgestreckten Innenraumes in eine größere und eine kleinere Abtheilung. Am 20. September wurde der erste Stein des neuen Triumphbogens in Gegenwart des Domkapitels eingefügt und zwar nach dem Formular der Kirche unter entsprechender Weiherede und den üblichen drei Hammerschlägen. So wird denn in Kurzem schon der Augenblick gekommen sein, wo mit dem Verschwinden des Pfeilereinbaues die Architektur des Ostchores und des Mittelschiffes wieder in ungehemmter Verbindung sich darstellt und die Wirkung, die ungetrübt nur vom Ganzen ausgehen kann, eine großartige, weil völlig einheitliche, sein wird. An diese Herstellungsarbeiten, als unbedingte Voraussetzungen des Weiterschreitens, schließt sich nun die Lösung des Kernpunktes der ganzen baukünstlerischen Aufgabe, der Neubau des Kuppelthurmes. Schon der frühere Dombaumeister hatte eine Anzahl von Projekten zu diesem Zwecke ausgearbeitet und war kurz vor seinem Weggange zu einem Schlußprojekt gekommen, das viel Anklang fand. Unabhängig davon ging der jetzige Architekt seine eigenen Wege und hat das Ergebniß seiner Phantasiethätigkeit vor Kurzem im Entwurf vollendet. Der Unterschied zwischen Wessiken's Thurmprojekten und dem Projekt Cuypers' kann nicht größer sein. Jenem wohnte das Streben inne, durch dekorative Mehrung der Arkadengeschosse den neuen Ostthurm mit dem bestehenden reich ausgestalteten und den verschiedenartigsten Stilepochen angehörigen, in seiner Art gleichwohl überaus wirkungsvollen Westthurm in Uebereinstimmung zu bringen und so eine gewisse Gleichförmigkeit in der Silhouette des gesammten Bauwerks zu erzielen. Cuypers geht von ganz anderen Grundsätzen aus. Für ihn giebt es in der Durchführung der ihm übertragenen Aufgabe nur ein Gesetz. Und dieses Gesetz, vor dem in seinen Augen alle und jede Rücksicht auf spätere Bautheile, sowie auf Zusammenstimmung des Ost- und Westthurmes zu weichen hat, besteht in dem unverbrüchlichen Festhalten an der Tradition, d. h. in der Erneuerung im Sinne des Alten. Kurz, Wessiken wollte das Wirkungsvolle aus mehr freiem Belieben; Cuypers will das Ursprüngliche und archäologisch Richtige, auf Grund des Vorhandenen. Während also nach den früheren Plänen ein reich gegliederter Octogonalthurm im Stile des 12. Jahrhunderts entstanden wäre, beabsichtigt man jetzt die Aufführung eines zwar gleich hohen, aber einfacheren Thurmbaues im Stile des 11. Jahrhunderts, mithin in Uebereinstimmung mit den älteren Theilen des Ostchores und in Anlehnung an die Willigisthürme. Das Projekt Cuypers' läßt sonach die Octogonalseiten des Kuppelthurmes unter Erneuerung der Pendentifvermittelung der Vierungsbedachung entsteigen, schmückt die Außenseiten mit dem einfachen charakteristischen Bogenfries und durchbricht sie mit tiefgelaibten Lichtöffnungen, worauf dann, durch starke Gesimsbildungen getrennt, die spezifisch rheinische Arkadenreihe folgt und dann als Krönung des Ganzen das hohe, aus Holz konstruirte Zeltdach, stilgemäß ohne Lucarnen, aber in der Höhe dem früheren Kuppelthurm gleichkommend. Dem entsprechend erhalten auch die Willigisthürme ihre Bedachung, und in Uebereinstimmung mit der Arkadenreihe am Hauptthurm, giebt man auch diesen Nebenthürmen ihre seither verbaute Bogenstellung am Obergeschosse zurück. Man sieht, das Projekt Cuypers', welches als genehmigt zu betrachten ist, entsagt allem Prunk; es ist einfach, ernst, würdevoll, wie die Architekturtheile des Chorhauptes, zu dessen Abschluß es ausgeführt werden soll. Ob es in dieser stilistischen Schlichtheit die Menge befriedigen wird, steht dahin; der Kunstarchäologe aber und Jedermann, dem es darum zu thun ist, das wahre Urbild des alten Domes von Mainz in der Erneuerung zu schauen, wird dem Cuypers'schen Entwurfe seine Zustimmung nicht versagen können, vielmehr sich freuen über die in diesem Falle befolgten allein richtigen Grundsätze der Restauration vaterländischer Monumentalarchitektur.

R.B. **Nürnberg.** Das neueste der stimmungsvollen Chiemsee-Bilder des Prof. K. Raupp ist von der Farbendruck-Anstalt Hoesch und Mayer hierselbst zum Zweck der Vervielfältigung angekauft worden. Dieselbe Firma hat bei dem Künstler zugleich ein Seitenstück dazu bestellt.

V. **Vandalismus in Baden-Baden.** Man mag über die Fresken von J. Götzenberger in der Trinkhalle zu Baden-Baden, Gegenstände aus dem Sagenkreise der Umgegend darstellend, denken, wie man will, und den ungleich schwächeren Leistungen des Schülers von Cornelius gegenüber denen seines Meisters geringen Beifall zollen: soviel bleibt gewiß, daß diese Werke doch immerhin soviel Kunst- und kunsthistorischen Werth haben, um es der Mühe werth zu erachten, sie vor rohen Unbilden zu schützen. Dies scheint jedoch nicht der Fall zu sein; denn fast sämmtliche Bilder der linken Hälfte wurden mehr oder weniger mit einer dunklen, grünlichen Farbe bespritzt, offenbar beim Ausbessern oder Erneuern des Anstrichs ringsum. Aber nicht genug; der freche Anstreicher hatte noch die Rohheit, das Gesicht der nackten Nymphe eines Bildes, welche diesen Jungen wohl besonders gereizt haben mag, zu besudeln und anzuschwärzen. Der mittlere Fries von Gleichauf und die andere Hälfte der Bilder der rechten Seite sind, vielleicht durch die Dazwischenkunft eines Verständigeren, glücklich verschont geblieben.

M. B. **Der Historienmaler H. Lauenstein in Düsseldorf** hat ein Bild für einen Seitenaltar der Kirche zu Erp in der Diözese Köln vollendet, welches die große Einzelfigur des heiligen Nicolaus darstellt. Der Hintergrund zeigt die Küste des Meeres und bringt durch die feine gedämpfte Stimmung die Lichtwirkung des hellgekleideten, weißbärtigen Greises zur vollsten Geltung. Strenge Zeichnung und edle Auffassung verleihen dem Werke seinen Werth.

Breslauer Museum. Die preußische Regierung hat zum Baue des schlesischen Provinzialmuseums in Breslau eine Subvention von 120,000 Thlrn. in den Staatshaushalt von 1874 eingestellt. Da durch Sammlungen bereits 92,065 Thlr. aufgebracht sind, so beschloß das Komité, den Provinziallandtag zu ersuchen, die Herstellung des Museums nunmehr in die Hand zu nehmen.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Burckhardt, Jacob, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Dritte Auflage, unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet von A. v. Zahn. 3 Bde.: Architektur, Sculptur, Malerei, nebst Register-Band. 8⁰. br. Leipzig, Seemann.

Crowe, J. A., u. Cavalcaselle, G. B., Geschichte der italienischen Malerei. Deutsch von M. Jordan. V. Band. 1. Hälfte. gr. 8⁰. br. Leipzig, Hirzel.

Gaedechens, Rudolf, Unedirte antike Bildwerke, beschrieben und erklärt. Heft I. mit 4 Tafeln. gr. Fol eleg. broch. Jena, Dabis.

Lucae, R., Warum wir Schinkel feiern Festrede bei der Schinkelfeier am 13. März 1873. gr. 8⁰. br. Berlin, Ernst & Korn.

Petersen, E., die Kunst des Pheidias am Parthenon und zu Olympia. gr. 8⁰. br. Berlin, Weidmann.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Kupferstiche.

Makart, Hans, Venedig huldigt der Catharina Cornaro, rad. v. Prof. W. Unger. gr. qu. Fol. Wien, Miethke & Wawra.

Raffael, Lo Sposalizio, Vermählung Mariae, gest. v. Prof. Rud. Stang. Diverse Formate. Düsseldorf, Bäumer.

Schraden, Jul., Graf Moltke, Kniestück am Feldtisch, gest. von Alfr. Krause. 40 u. 30½ C. Leipzig, Schuberth & Co.

Holzschnitte.

Gysis, N., Die Waisenkinder, gez. u. geschn. von W. Hecht. München, Beck.

Photographien.

Gunkel, F., Die Schlacht am Granikus zwischen Alexander d. Gr. und Darius. qu. Fol. (21 u. 42½ C.) München, Merkel.

Heckel, Cordelia. qu. 8. Ebend.

Kaulbach, W. v., König Jacob V. von Schottland, und Peter Arbues. qu. 8. Ebend.

Kirchner, E., Florenz von der Villa Boboli, von der Rückseite des Palazzo Pitti aus. qu. Fol. (26½ u. 39 C.) Ebend.

Kreuzgruppe der Schlosskirche zu Wechselburg in Sachsen, aus dem 12. Jahrhundert. 1174—1184. Restaurirt von Prof. Mich. Stolz. Nach d. Originalen. (53 u. 41 C. u. 1 Bl. Text.) Nürnberg, Soldan.

Dieselbe mit 7 Bl. phot. Detailaufnahmen u. 1 Bl. Text. gr. Fol. Ebend.

Makart, H., Venedig huldigt der Catharina Cornaro. Div. Formate. Wien, Miethke & Wawra.

Otto, Carl, In stiller Mondesnacht u. Ein Stündchen am See. qu. Fol. (28½ u. 38½ C.) Ebend.

Piloty, C. v., Kaiser Carl V. im Kloster. München, Merkel.

Inserate.

Hierzu eine Beilage von Carl Duncker's Verlag (C. Heymons) in Berlin.

Das 2. Heft der Zeitschrift für bildende Kunst wird am 14. November ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

14. November

Nr. 5.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Kriegs-Ausstellung in Berlin.

Die Berliner Königliche Bibliothek hat in jüngster Zeit als Geschenk des Kaisers eine Sammlung aller auf den Krieg von 1870 und 1871 bezüglichen inner- und außerhalb Deutschlands erschienenen Schriften und Abbildungen erhalten, die jetzt in dem großen Mittelsaale des Bibliotheksgebäudes zur öffentlichen Besichtigung aufgestellt ist. Welch werthvolles Material diese Kollektion durch ihre annähernde Vollständigkeit für eine ganze Reihe von Wissenschaften darbietet, liegt auf der Hand; auch die Kunstgeschichte findet in der erstaunlichen Menge von bildlichen Darstellungen ein weites Feld für Betrachtung und Studium. Jede Art von Reproduktion ist vertreten: Photographien in allen Formaten nach Gemälden und Zeichnungen oder als Originalaufnahmen, Kupferstiche, Lithographien, Chromolithographien, dann die zahllosen Holzschnitte in den illustrirten Journalen vieler Sprachen, sowie auf einzelnen fliegenden Blättern, endlich die billigste Herstellungsweise, der autographische Umdruck. — Französischer- und deutscherseits ist bereits „die Illustration während des Krieges“ Besprechungen unterzogen worden; keinem der Autoren aber hat das Material in auch nur annähernd so umfassender Weise vorgelegen, wie es hier der Fall; die abschließenden Resultate über dies Gebiet unseres heutigen Kunstschaffens werden daher erst durch ein Studium dieser Sammlung gewonnen werden. Davon kann natürlich während der Zeit der Ausstellung nicht die Rede sein, wo nur einzelne Proben der Betrachtung offen liegen, während die ganze Menge sich eben nur in ihrer Masse präsentirt. An dieser Stelle sei deshalb auch nur die Internationalität selbst dieser *bildlichen* Berichterstattung hervorgehoben. Wie die Briefe der Spezialcorrespondenten größerer Blätter sich in die entlegensten Länder und deren Lokal-Presse verbreiteten, so wanderten auch die Holzstöcke (oder wenigstens deren Clichés) unserer illustrirten Zeitungen weit hinaus in die Ferne.

Für den Kunsthistoriker bildet in der Ausstellung der zahlreichen Kunstblätter natürlich der Vergleich zwischen der Auffassung des gleichen Themas unter den beiden nächstbetheiligten Nationen das Hauptinteresse; denn ein genaues Studium des Einzelnen verbietet sich bei den meist verkleinerten Nachbildungen, die hier natürlich nur vorliegen, von selbst. Die Auffassung kann kaum diametraler entgegengesetzt sein. Ich bin fest überzeugt, daß dies nicht in erster Linie in der Verschiedenheit des Nationalcharakters beider Völker liegt, sondern vielmehr in dem Ausgang des Kampfes und der Wirkung davon auf die Empfindungsweise der Nationen. Die Franzosen als Sieger hätten auch eine andere Auffassung in ihren Darstellungen gehabt wie heute, und ebenso die Deutschen als Besiegte. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß die Rollen sich einfach vertauscht hätten! — Daß ferner nur der Sieger zahlreiche photographische Aufnahmen der Schlachtfelder und sonstigen denkwürdigen Orte, selbst große Prachtwerke rein landschaftlichen Charakters (E. Krüger's Chromolithographien) aufzuweisen hat, versteht sich aus psychologischen Gründen leicht. Ebenso besitzt der Sieger mehr Zeit und Laune die Vorkommnisse des Feldlebens in Augenblicksskizzen zu verewigen. Nur weniges davon ist ausgestellt; darunter die Photographien nach den flotten, sicher gezeichneten und leicht angetuschten

Skizzen des Prem.-Lt. Schott, aus der Umgegend von Paris. Anderes enthalten voraussichtlich die Mappen. An Kräften zu ähnlichen Leistungen kann es im französischen Heere wenigstens in der zweiten Hälfte des Kampfes nicht gefehlt haben; gewiß findet sich auch vieles in den Skizzenbüchern des Einzelnen; da wir aber hier nichts davon sehen, so darf man annehmen, daß die Reproduktionen davon auch nicht in den Handel gekommen.

In der Darstellung des Kampfes und Kriegslebens nun findet man deutscherseits das Vorherrschen eines stärkeren Gemüthslebens, welches sich oft bis zum Humor steigert. Die Scenen des eigentlichen Kampfgewühls sind verhältnißmäßig selten, und es zeigt sich selbst in solchen Blättern doch fast immer wieder das Bestreben, das furchtbar Erschütternde des Hauptmomentes durch die Nebengruppen zu mäßigen. In dem Verwundeten lebt noch die Begeisterung für die Sache; sie läßt ihn den Schmerz vergessen, oder aber macht ihn still ergeben in das unvermeidliche Schicksal. Meist ist die Hülfe des Arztes oder Krankenträgers ihm nahe. Das hohe Ziel, das Gefühl für die sittliche Bedeutung des Kampfes tritt in diesen Blättern zu Tage und läßt über die Schmerzen und Noth leichter hinwegsehen. Dem entsprechend liebt denn auch die deutsche Darstellungsweise die lichten Momente des Kriegslebens: Begrüßungen, Huldigungen, Umarmungen nach der Schlacht, Erlebnisse einzelner Patrouillen und Vorposten, das Lagerleben, die Thätigkeit des rothen Kreuzes u. s. w.; mit einem Worte, wo sie irgend kann, sucht sie im Soldaten den Menschen von seiner gemüthvollen Seite auf. Der Gegner wird dabei gern mit gutmüthigem Spott behandelt oder in ernster Würde aufgefaßt, wie es nur durch ein theilnehmendes Eingehen in seine Empfindungen möglich. Die Schlachten sind am liebsten im Sinne des Generalstabsoffiziers gesehen, wo das einzelne mit seinem Schrecken hinter dem großen Allgemeinen verschwindet. — Dieser Auffassung steht nun die französische hochpathetische entgegen. Fast ausschließlich wird dort das Furchtbare des Krieges geschildert. Die ganze Noth und der Jammer der „Männer mordenden Feldschlacht" spricht aus ihren Bildern, in denen kein letzter über dem Ganzen schwebender sittlicher Gedanke eine Versöhnung im höheren Sinne zuläßt. Wo die Schlacht selbst vorgeführt wird, da sehen wir den wüthenden Ansturm der Massen, den Knäuel stürzender Männer und Rosse; — nicht der Sieg, nicht die Flucht, der Tod in seiner mannigfachen Gestalt ist der Inhalt dieser Darstellungen! Noch lieber jedoch schildern sie uns das verödete Schlachtfeld, wenn die Nacht darüber hereingebrochen; wir müssen die ganze Verzweiflung und den Jammer der nach Hülfe und Wasser lechzenden Verwundeten mit ansehen. Statt der Rettung aber blitzen im Hintergrunde die Schüsse ferner Kämpfenden auf, um das Grausige des Eindrucks noch zu erhöhen. Man darf in solcher Auffassung nicht etwa nur einen Ausfluß patriotischen Schmerzes sehen und sich darauf berufen, daß fast ausschließlich die Leiden der eigenen Landsleute dargestellt sind. Ein nicht von Leidenschaft getrübter Patriotismus würde sich in ganz anderer Weise geäußert haben. Vielmehr liegt hier, wenigstens stark mitwirkend, die dem modernen Franzosen so eigene Lust an der Vorführung des die Nerven Erschütternden zu Grunde. Mit einer wahren Wonne ist Schrecken auf Schrecken, Scheußlichkeit auf Scheußlichkeit gehäuft. Das giebt dem Betrachter, noch mehr der Betrachterin jenen beabsichtigten „angenehmen Schauer," den Zwillingsbruder des Wollustkitzels. Die Kriegsbilder zeigen darin nur prononcirter das, woran überhaupt die neueste französische Malerei krankt. Sie sind die Pendants der Hetärenmalerei des Friedens! — Ein weiterer den meisten Darstellungen gemeinsamer Grundzug ist das Bestreben, den Nationalhaß wach zu erhalten, der erst in der befriedigten Rache gestillt sein darf. Wir sehen fast nie objektive Darstellungen, sondern auf die Leidenschaft der Massen berechnete Phantasien. Am entschiedensten in dieser Richtung ist G. Doré in seinen „Irréconciables" und „Réconciliés," gest. von Girardet. Tiefe Nacht deckt ein Schlachtfeld, dessen Abräumung noch nicht begonnen. Aus dem Haufen der Leichen und Sterbenden haben sich zwei Gestalten erhoben; grell fällt das Mondlicht auf die eine, einen bayerischen Kavalleristen — einen solchen scheint wenigstens die inkorrekt gezeichnete Uniform zu meinen —; die andere, ein französischer Husar, hat das Pistol erhoben und ist im Begriff, auf den Gegner zu schießen. Zwar ist das Gefecht der Massen längst vorbei, der Haß des Einzelnen aber bleibt ungestillt und die ganze schreckensvolle, das Mitleid mächtig anregende Umgebung vermag dagegen nichts. (Hätte ein Deutscher eine ähnliche Darstellung fertig gebracht, ohne wenigstens einen eigentlichen Kampf, keinen Einzelmord vorzuführen?) Das andere Bild zeigt dann, wie bei hereinbrechendem Morgen der Franzose, den verwundeten Gegner stützend, nach Hülfe ausschaut. Gewiß eine lahme Versöhnung des verletzten Gefühls! Uebrigens sind beide Blätter ziemlich flüchtig komponirt und nicht einmal sonderlich gut gezeichnet. Dies sei ein Beispiel für viele. Ueberall Tendenzmalerei in naturalistischer und pathetisch-theatralischer Vorführung!

Nun aber auch die andere Seite der Sache. Weitaus übertrifft die französische Darstellungsweise in technischer Hinsicht die deutsche. Die außerordentliche Sicherheit in der Zeichnung der Figuren, selbst bei denen im höchsten Affect, in der schwierigsten Verkürzung, im wüstesten Durcheinander, kann man nur bewundern. Es ist dies eine Stufe der Vollkommenheit, von der die

Deutschen noch fern sind. Deshalb vielleicht auch wagen sich letztere ungern an das eigentliche Kampfgetümmel; sie fühlen, daß die Darstellung des Momentanen und doch furchtbar Gewaltigen ihnen nicht so gelingen würde. Fast immer merkt man es ihren Bildern an, daß der Künstler bei jeder Figur erst sorgfältig geprobt und erwogen, ob eine solche Stellung möglich, daß er sie am liebsten nach dem Modell gezeichnet hat. Dadurch aber werden die Bilder in den Einzelfiguren nur zu oft etwas lahm, während die Franzosen (wohl verstanden nicht alle!) mit ihrem viel größeren Studium des menschlichen Körpers in allen seinen Lebensäußerungen, auch der Einzelfigur eine ungleich frischere Existenz, der Schilderung des Augenblicklichen eine viel größere Ueberzeugungskraft zu geben wissen und dadurch den Betrachter mit sich fortreißen. Weniger noch tritt dies in Doré's auch sonst in Deutschland bekannten Blättern „le Rhin Allemand", und „la Marseillaise", hervor, die viel zu sehr das Absichtliche, auf Effekt berechnete bei stark manierirter Zeichnung zur Schau tragen, wozu kommt, daß das letztere Bild jeden der noch im Besitz eines nicht zerrissenen Hemdes ist, mit Widerwillen gegen die dargestellte Art von Volksideal und Volksbewaffnung erfüllen muß; viel mehr erscheint es in Emil Bayard's düsteren Darstellungen, so z. B. in seinem „Reichshofen," wo der Untergang des französischen Kürrassierregimentes vorgeführt ist, vor allem in seinem bekannten Blatte „Sédan," vielleicht dem furchtbarsten Pamphlet, welches überhaupt auf Napoleon III. erschienen. Die naturalistische Behandlung dieser scheußlichen Vision, die meisterhafte Zeichnung macht den Eindruck nur noch überwältigender. Das Blatt ist bekannt, ich brauche nur hinzuweisen auf einzelnes besonders Gelungene, so auf den mit der Peitsche auf die Soldaten einhauenden Vorreiter, auf den seine Cigarette rauchenden Kaiser, der in nachlässigster Haltung in dem bequemen Landauer hingelehnt, sich festhalten muß, weil der über die Leichen hinfahrende Wagen stößt; dann auf den Hintergrund mit der in wenigen Strichen so überzeugend geschilderten Verzweiflung des Heeres und den staunenden, das Unglaubliche nicht fassen könnenden Deutschen, den auf den Degen gelehnten Offizier voran. Wie trefflich hat der Franzose hier den Gegner als rohen, aber doch auf Treu und Glauben haltenden Krieger charakterisirt. Ihm ist Napoleon der größere Feind, dem gegenüber selbst an dem Deutschen noch etwas Gutes bleiben muß.

Das Streben, für die personifizirte Darstellung der Nation als Gallia oder Germania auch eine dem Volke wirklich eigenthümliche Gesichtsbildung zu finden, ist im Gegensatz zu der hohlen Schablone des älteren Idealismus gewiß höchst berechtigt. Komisch freilich wirkt es, wenn man deutscherseits an einer im vollsten Kaiserornat daherſprengenden Germania das Gesichtchen eines allerliebsten Bauermädchens findet. Freilich ist das Blatt nur von untergeordneter Bedeutung, und sei nur der Kuriosität halber hier erwähnt. C. Brochart hat dagegen mit größerem Anspruch eine „France" gemalt, die in gespensterhafter Erscheinung, in kurzem weißen Gewande und wallendem schwarzen Schleier mit dem Schwert auf einen Grabstein deutet, der die Jahreszahl 1870/71 und die Worte „souviens-toi" trägt, ihr aber ein Gesicht gegeben, wie es theatralischer und abgelebter sich selbst auf den Straßen von Paris selten finden dürfte. Natürlich ist der Busen entblößt, — um einen Stich in's Herz sehen zu lassen. Warum das Gewand aber kurz, warum von so dünnem Stoffe, weiß der Maler allein!

Daß daneben doch auch mancherlei nicht bloß technisch Vollkommenes, sondern auch gesund Empfundenes geleistet worden, zeigen wenigstens die Photographien einiger Genrebilder, so C. Saintin's „2. November 1871," eine trauernde Dame am Grabsteine ihres gefallenen Gatten, und F. Lix: „Les adieux à la patrie," auswandernde elsässische Bauern, die von einer Höhe noch einmal in das Land ihrer Geburt zurücksehen; beide Gemälde aus dem Salon von 1872. Gewiß ist nach dieser Richtung hin viel mehr erzeugt worden, als hier ausgestellt, und gewiß vieles besser als Doré's ganz poesielose Personifikation des trauernden Elsaß. Auch will die hier gegebene Charakteristik nur das eine in Deutschland nicht vorkommende Genre veranschaulichen, welches eben den Gesammteindruck des französischen Theils der Ausstellung beherrscht, und kann sich, wo es sich hier meist um photographische Abbildungen handelt, natürlich nur in der Schilderung des allgemeinen Eindrucks bewegen.

Wenn die Karrikatur auch ihre Betrachtung zusammen mit dem Holzschnitt finden muß, so sei wenigstens hier die überraschende und wohlthuende Beobachtung konstatirt, daß plötzlich in den Drangsalen der Belagerung ein gesunder echter Humor bei den Franzosen wach wird; gewiß für die Volkspsychologie ein erfreuliches Zeichen. Unglaublich viel erzeugten jene Tage der Noth an fliegenden Blättern, einzeln und in Kollektionen, Gehässiges und Harmloses in buntem Gemisch, aber auch eine Reihe von Zeichnungen, die man kaum ohne herzliches Lachen betrachten kann: der Versuch, die wirklichen Leiden des Augenblicks durch gutmüthige Selbstverspottung leichter tragbar zu machen! Manches davon ist, nicht nur wie das Meiste Französische elegant, sondern auch überraschend richtig, d. h. frei von Manier gezeichnet.

Die deutschen Gemälde sind zu bekannt, die besseren unter ihnen zu oft besprochen, als daß ich hier auf Einzelnes eingehen dürfte. Es versteht sich, daß wir in Photographien die Schlachtgemälde von Bleibtreu,

Louis Braun, Hünten, Lang, Lindenschmit, Sell u. A., die genrehaften Schilderungen des Einzellebens des Kriegers daheim und draußen von Bürde, Kretzschmer, Lasch, Salentin, E. v. Schoultz, Skarbina u. s. w. finden, ebenso Camphausen's vortreffliche Reiterportraits der Hauptführer, Menzel's Abreise des Königs Wilhelm von Berlin am 31. Juli u. s. w. u. s. w.; von den gutgemeinten, aber meist steifen lithographirten Kompositionen einzelner Ceremonien und den Photographien der verschiedenen Einzüge und ihrer Dekorationen ganz abzusehen.

R. Dohme.

Nekrolog.

△ **Anselm Sickinger †.** Der reiche Kranz von Künstlern, welche König Ludwig I. bald nach seiner Thronbesteigung um sich versammelte, ist nun nahezu entblättert. In dem trefflichen Anselm Sickinger, der im Jahre 1807 in Eringen im Fürstenthume Hohenzollern-Hechingen geboren und als schlichter Steinmetz-Geselle nach München gekommen war, um bei den Arbeiten für den Thronsaal und die Basilika, den Festsaalbau und die Ludwigskirche wie für die Bibliothek Beschäftigung zu finden, ist eines der letzten Blätter gefallen. Aus dem Steinmetzgesellen war ein berühmter Bildhauer geworden, dessen Werke überall gesucht und hochgeschätzt waren. In jenen Tagen einer freilich nur zu oft mißverstandenen Romantik hatte Entres die alte Technik des Holzschnitzens wieder hervorgesucht und zu Ehren zu bringen verstanden, und unser kluger Schwabe verstand sich zu gut auf seinen Vortheil, um die Bedeutung dieser Thatsache zu übersehen. In so frommen Tagen, wie die unter König Ludwig, waren Altäre, namentlich gothische, ein Artikel, der nicht lange auf Lager blieb, denn wo man keine neuen Kirchen baute, weil es an Geld mangelte, galt es doch alte, denen die Restaurationslust früherer Jahrhunderte schlimm genug mitgespielt hatte, der Gothik wiederzugeben. So kam es, daß Sickinger sein Geschäft bald im Großen trieb. In seinen Werkstätten am Eckhause der Barrer- und Gabelsberger-Straße klang der Meißel, ächzte die Säge, pfiff der Hobel Jahr aus Jahr ein, und mit jedem Jahre wuchs die Zahl der Aufträge und der Gehilfen. Da war Georg Schneider, der manchen schönen Altar entworfen, da war Adolf Guggenberger, in den Stilformen der romanischen Periode nicht minder erfahren als in denen der Gothik, Beide fort und fort im architektonischen Fache thätig, während Johann Knabl, der treffliche Meister, unter Sickinger's Namen Hunderte von Heiligen in die gläubige Welt hinausschickte. Sickinger wußte den Werth des Geldes zu schätzen; noch höher aber stand ihm die Kunst, und er hat sie nie um schnöden Lohn verrathen, wie er überhaupt den Ruf eines Ehrenmannes mit sich in's Grab nahm, in welches ihm noch in den letzten Jahren zwei erwachsene Söhne vorausgegangen waren, in denen er treue Gehilfen sich herangebildet hatte. Unter den vielen trefflichen Leistungen Sickinger's nehmen die Altäre in der Jacobskirche zu Landshut und in der Pfarrkirche zu Velden besonders hervorragende Stellen ein. Uebrigens beschränkte sich sein Marktgebiet keineswegs auf Bayern, sondern erstreckte sich vielmehr einerseits bis an den Rhein und andererseits bis tief nach Oesterreich hinein. Auch die von Berger restaurirte Münchener Frauenkirche hat zwei größere Arbeiten von Sickinger aufzuweisen: die große prächtige Kanzel nach Berger's Entwürfen und den Altar der Bäckerzunft nach Sickinger's eigenen Zeichnungen. Was die Kanzel anlangt, so hielt sich Sickinger nicht allzustreng an die ihm gegebenen Entwürfe, setzte Büsten an die Stelle von ganzen Figuren u. dgl., und es kam darüber zu wenig erbaulichen Differenzen der beiden Künstler. Der Bäcker-Zunft-Altar aber muß leider zu den schwächeren Arbeiten Sickinger's gerechnet werden; denn läßt sich demselben auch geistreiche Erfindung nicht wohl absprechen, so müssen doch Kenner sagen, daß das Werk in der Ausführung etwas schwerfällig ausfiel. Ueberhaupt fehlt es Sickinger's Kompositionen nicht sowohl an Phantasie; aber der reichste Wechsel echt künstlerischer Motive ist nicht immer im Stande, eine gewisse Steifheit und Ueberstrenge der Formen zu verhüllen, welche den Grundzug seiner Arbeiten bildet und auch durch die seiner begabtesten Schüler, so z. B. selbst Knabl's, hindurchgeht. Nächst der rein kirchlichen Plastik war es besonders das Gebiet der Grabdenkmale, welches Sickinger mit außerordentlichem Geschick kultivirte; auf den Münchener Kirchhöfen stehen mehr als hundert im gothischen Stile gehaltene Grabmale verschiedenster Größe. In den letzten Jahren, als sich der Geschmack des Publikums von der Gothik abzuwenden begann, hielt es Sickinger, trotz seiner eigenen Vorliebe für diesen von Jugend auf ausschließlich gepflegten Stil, angemessen, der Zeitrichtung Rechnung zu tragen. Aber er konnte sich doch nicht entschließen, zur Renaissance überzugehen, und griff deshalb zu dem Aushilfsmittel, an die Stelle reicher Ornamentik kostbare Steinarten zu setzen.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Seit die Lokalausstellung der Münchener Künstler am Königsplatze geschlossen worden, hat sich die Aufmerksamkeit der Künstler sowohl als des Publikums dem Kunstvereine wieder in erhöhtem Maaße zugewendet. Die Perle der Ausstellungen der letzten Wochen ist unbedenklich Schütz's große Idylle: „Ein Sonntag-Abend im Dorfe". Theodor Schütz ist seiner Zeit mit H. Makart aus derselben Schule, aus der Piloty's, hervorgegangen; aber er hat so wenig wie Makart von des Meisters Wesen mit in's Leben hinaus genommen. Selbst in seinem Vortrage zeigt Schütz keine Spur der Piloty'schen Schule, und von seiner liebenswürdigen Harmlosigkeit der Weltanschauung hat er sich glücklicher Weise auch nicht abbringen lassen. Theod. Schütz hat eine entschiedene Aehnlichkeit mit Böttcher, die namentlich in seinem letzten Bilde durch die Verwandtschaft des Stoffes noch deutlicher sich ausspricht. Böttcher hat Manches voraus, aber an Naivetät der Empfindung wird er doch von Schütz übertroffen. Der „Sonntag-Abend" zählt zu den figurenreichsten Bildern, die man seit Jahren daher zu sehen bekam; aber trotzdem kann man keine der einzelnen Figuren, ja nicht einmal eine der zahlreichen Gruppen als den Mittelpunkt der Komposition bezeichnen. Und das scheint mir der schwache Punkt des Bildes zu sein. Uebrigens war sich der Künstler — man sieht das auf den ersten Blick — seines Zieles genau bewußt. Ihm galt die junge Mutter im Vordergrunde rechts, welche ihr Kind zur Ruhe bringt, nicht mehr, als die Gesellschaft, welche unter der Dorflinde den Erzählungen des Invaliden von 1870—1871 lauscht; er legte dem Schulmädchen, welches im Mittelgrunde ihr Pensum für morgen noch einmal übergeht, nicht mehr Bedeutung bei, als den Gästen am Wirthshause unten im Dorfe: sie Alle zusammen waren ihm nöthig,

um das sonntägliche Leben in einem rheinischen Dorfe zu charakterisiren, das er mit ebenso poetischen Farben malte, wie Wolfgang Müller von Königswinter seine Bilder vom Rhein. Und Niemand, der Gutzkow's Prinzip des „Nebeneinander" billigt, kann Schütz darob tadeln, daß er ein ähnliches in die bildende Kunst einführte, umsoweniger, als sich Alles wie von selbst ergiebt und wir schließlich auch nicht eine der vielen Figuren, größer oder kleiner, näher oder ferner, vermissen möchten. — Ganz in Piloty'scher Weise gemalt ist Pecht's „Prinz Heinrich am Todtenbette seines Vaters, Heinrich IV., dessen Rathschläge empfangend" (nach Shakespeare). Pecht verficht bekanntlich seit Jahren als Kunstkritiker den Naturalismus und war einer der Ersten, der in der Augsburger Allgemeinen Zeitung die Sache Piloty's und seiner Schule vertrat; es ist also nur Konsequenz, wenn er seinem Ideal auch als produzirender Künstler nachstrebt. — Ebenfalls in Piloty'scher Manier hat Schildknecht sein „Romeo und Julie" gemalt. Die traurige Geschichte ist schon zu wiederholten Malen höchst traurig dargestellt worden; trauriger aber als von Schildknecht noch nie. Ich bin weit entfernt davon, behaupten zu wollen, der Künstler habe seinen Shakespeare nicht studirt und meinte, Julie habe Gift genommen anstatt Romeo's; aber aus der verzwickten Physiognomie des edlen Fräuleins könnte man wohl schließen, sie habe Leibschmerzen. Wahrscheinlich weiß Lorenzo kein Mittel hiergegen, denn er ist sichtlich froh, weiter zu kommen — und wir folgen seinem guten Beispiele. Da lobe ich mir A. Echtler's „Friedliche Gesellschaft". Der Künstler hat in der kurzen Zeit seines Hierseins Fortschritte gemacht, welche alle Anerkennung verdienen und sich merkwürdiger Weise auch nicht durch die Vertreter der neuesten Richtung von dem Wege abführen lassen, den er als den rechten erkannte. W. Malecki brachte eine „Waldpartie", deren glühendes Abendroth auf den ersten Blick etwas Befremdliches hat, mit dem man sich aber nach längerer Betrachtung gern einverstanden erklärt. Frl. Boubong stellte unter dem Titel „Ueberraschung" ein weibliches Idealbildniß aus, das der Frauen-Kunst-Schule dahier, aus welcher die junge Künstlerin hervorging, alle Ehre macht. Weniger glücklich war E. Laddey mit dem Porträt des Frl. Sophie Stehle. Trotz aller äußeren Aehnlichkeit der Formen muß man sich doch bald sagen, daß der Künstler nur das wiedergab, was das physische Auge sah. Von innerem Leben aber ist keine Spur; man gedenkt unwillkürlich der Worte Mephisto's: „Zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben." Von G. Seeberger, dem bekannten Helfer unserer Künstler in perspektivischen Nöthen, ist ein kleines, aber nicht blos trefflich gezeichnetes, sondern auch ganz wacker gemaltes „Architekturbild" ausgestellt, das in Bezug auf Kolorit wahrhaft überraschende Fortschritte zeigt.

S. Der Schweriner Kunstverein läßt es sich in neuerer Zeit sehr angelegen sein, die von ihm in's Leben gerufene permanente Ausstellung zu einer stets interessanten zu machen. — So waren in den letzten Wochen Makart's Abundantia-Bilder hier. Es ist nicht meine Absicht, eine ausführliche Besprechung derselben zu liefern, weil dem größten Theil Ihrer Leser dieselben bereits bekannt sein dürften, nur das glaube ich anführen zu sollen, daß die Makart'sche Art zu malen auch hier die größte Bewunderung und Anerkennung gefunden hat. Der Zauber seines Kolorits, die anziehende Kraft der Farbe, die Behandlung der Licht- und Schattenwirkung treten dem Beschauer mit fesselnder Wahrheit entgegen. Bei der durchsichtigen Klarheit in den Schatten, der Feinheit der Lichtpartheien, der harmonischen Auflösung der Gegensätze in den Farben ist eine Wirkung erzielt, die an's Wunderbare grenzt. Die Mängel in der Zeichnung werden durch die großen Vorzüge der Bilder vollständig aufgewogen. Makart ist und bleibt einer der originellsten Künstler der Gegenwart. — Das große Geschichtsbild von Faber du Faur: „Die Uebergabe der französischen Kavallerie bei Sedan" fand hier ebenfalls viele Verehrer. Das Ueberwältigende des Ereignisses giebt sich in der Aufgeregtheit der Gruppen kund. Der Geist, der unter den verschiedenen Truppen herrschte, ist mit feiner Charakterisirung dargestellt. Ueberhaupt ist das Bild ganz geeignet, die weltgeschichtliche Katastrophe der Mit- und Nachwelt würdig vor Augen zu führen. — Von den ausgestellten Landschaften gefiel sehr das Frühlingsbild, betitelt: „Frühlingslied", von Wenglein in München. Die noch schwach entwickelte Vegetation ist so zart und reizend wiedergegeben, der duftige Ton der Wolkenbildung so treu nachgeahmt, daß man des Herbstes Wirklichkeit vergißt und nur den Frühling vor Augen zu haben wähnt. — Eine sehr ansprechende „Strandlandschaft" von Theodor Martens, der sich in seiner Malweise an die französische Schule anlehnt, verräth viel Talent und zeugt von feiner Beobachtung der Naturscenen. Nur die Staffage ist zu dürftig. — Die Architekturmalerei ist diesmal durch das reizende „Schweriner Residenzschloß" von Friedrich Jentzen repräsentirt, den man als einen unserer besten Architekturmaler bezeichnen kann. Das Bild erzielte durch die korrekte Zeichnung, sowie durch die reiche und pikante Farbengebung den glänzendsten Erfolg. — Die „Findung Mosis" von Löffler, vom Großherzoge angekauft und durch dessen Munificenz hier zur Ausstellung gelangt, ist ein Bild von großer Feinheit und Anmuth. Das Biblisch-Historische ist mit der reizenden Landschaft geschickt verschmolzen. Ein zweites von dem Landesfürsten angekauftes und in gleicher Weise hier ausgestelltes Gemälde sind die „Ruinen von Taormina" von Geleng. Das entzückende Stück südlicher Natur ist eben so imposant wie lieblich dargestellt.

Die im Lokale des Berliner Künstler-Vereins gegenwärtig ausgestellten Aquarelle von Christian Wilberg haben bereits in einer Notiz in Nr. 3 der Chronik ihre verdiente Würdigung erhalten. Ich beschränke mich daher auf einen kurzen Zusatz. Besonders interessant erschienen mir die Intérieurs, unter denen ich den Spiegelsaal im Palazzo Borghese, einen Saal aus dem Palazzo Colonna und eine Partie aus den Loggien des Vatikan hervorhebe. Hier gelingt dem Maler die Wiedergabe der reichen Renaissanceornamentik ebenso gut, wie er sich auf die architektonische Massenwirkung versteht. Auch der schweigsamen und düsteren Natur, die hie und da römische Ruinen umgiebt, weiß er ihre Reize abzulauschen. Ich erwähne in dieser Hinsicht den sogenannten Tempel des Castor und Pollux in Girgenti. — Ed. Ockel hat sich von angeschossenen Ebern und kämpfenden Hirschen zu den Regionen der Heiligen erhoben. Er malt uns auf zwei großen Tafelbildern Johannes den Evangelisten und St. Peter mit dem Kirchenschlüssel. Offenbar hat er sich die Einzelfiguren der Apostel von Albani und Domenichino im hiesigen Museum zum Vorbild genommen. Leider sind die Köpfe im Verhältniß zu den gewaltigen Leibern mit den großen Extremitäten und dem mächtigen Faltenwurf der Gewänder zu klein gerathen, und namentlich erinnert der blonde Kopf des im Schreiben innehaltenden Johannes eher an einen Jünger Merkurs als an den Jünger, den der Herr lieb hatte. — G. Graef hat ein lebensgroßes Portrait einer jungen Dame ausgestellt. Das graue Atlaskleid und der weiße Spitzenüberwurf darüber sind virtuos gemalt, besonders da es sich — die Dame sitzt nämlich — in ziemlich stattlichem Umfange präsentirt. Natürlich erdrückt die graue Masse, die sich überdies an einen wenig dunkleren grauen Hintergrund anschließt, den rosigen Fleischton des niedlichen Gesichtchens. Mit der gemalten Eleganz allein ist nichts gethan, wir verlangen auch Leben, Wärme, Charakteristik und andere Kleinigkeiten, an die uns einmal die großen Portraitmaler der Vergangenheit gewöhnt haben. Aus diesen Gründen spricht uns auch die große Portraitgruppe von Jebens, eine aus vier Personen bestehende Familie, wenig an. Die starre Leblosigkeit der Figuren würde geradezu unheimlich wirken, wenn das Kolorit leuchtender und glanzvoller wäre, als es in der That ist. Nur der Knabe zur Linken ist etwas lebendiger, was zum Theil daran liegt, daß er nach einer anderen Richtung blickt, als die drei übrigen Personen, die nicht einmal geschickt gruppirt sind. — Knut Ekwall's bereits früher bekanntes Genrebild: „Zehn Minuten Aufenthalt" ist amüsant. Mit derbem, frischem Humor sind die heißen Kämpfe um Speise und Trank geschildert, die bei „zehn Minuten Aufenthalt" in einer Bahnhofsrestauration zu entbrennen pflegen. Die ergötzlichsten und zugleich für den Betheiligten peinlichsten Situationen hat er mit bewunderungswürdiger Virtuosität zu kombiniren gewußt. Den dunklen, etwas schweren Farben nach zu urtheilen, scheint er der Düsseldorfer Schule anzugehören; doch ist die Stimmung für den trüben Wintertag durchaus passend. — Ich kann mir unmöglich vorstellen, daß Goethe und Friederike Brion bei ihrer ersten Zusammenkunft sich gegenseitig mit erhobenen Armen wie

blaue Wunder angestarrt haben, wie uns Bocdmann in seinem Bilde „Goethe's Ankunft in Sesenheim" glauben machen will. Im Uebrigen ist das Bild klar und sonnig gemalt, nur kommt Goethe im profil perdu beträchtlich zu kurz. Am besten ist noch der Pfarrer gelungen. — A. Baur ist bei den Franzosen in die Schule gegangen und bringt uns ein pompejanisches Interieur, dessen archäologische Echtheit mindestens zweifelhaft ist. Die Staffage — zwei Frauen und ein Knabe — ist ganz modern italienisch. — Mit miniaturartiger Feinheit ist eine „Prozession römischer Landleute zu einem Madonnenfest" von Paul Mohn dargestellt, in vollstem, schärfsten Sonnenlichte. Die Figuren treten wie emaillirt aus der Fläche heraus, und nur die äußerst warme Farbengebung mildert die gespensterhafte Erscheinung der einzelnen Figuren. Letzteres macht sich empfindlich fühlbar bei einer „Frühlingslandschaft" desselben Malers in Aquarell, in der die Gestalten wie entgeistete Schemen durch die entlaubte oder noch laublose Landschaft wandeln. — Hermann Kauffmann schildert uns das Leben auf dem Eise der Elbe in recht lebendiger Weise. Eine gleiche, frappante Wahrheit läßt sich der „Bergstraße im Thüringerwald" von Ludwig nachrühmen. Der düstere und dabei doch anmuthige Charakter der tannenbewachsenen Thüringer Höhen, die in lieblichen Windungen die Landstraße begleiten, ist vollendet zum Ausdruck gebracht. — Von Ezekiel ist ein preisgekröntes Relief mit der Unterschrift „Israel" ausgestellt. Die Bedeutung ist nicht ganz klar. Links sitzt eine trauernde Stadtgöttin, ganz griechisch, ähnlich der „Antiochia", vielleicht Jerusalem. In der Mitte ist ein nackter Mann an ein gabelförmiges Holz geheftet. Zu seinen Füßen liegt ein gleichfalls nackter Mann in der Positur eines antiken Flußgottes. Er scheint aber eine Wunde von einem rechts stehenden Manne erhalten zu haben, der die geballte Faust des linken Armes drohend erhebt und die Fläche der rechten Hand, die wie angeklebt an den Hintergrund erscheint, dem Beschauer zukehrt. Der Mann am Kreuz sieht wie Marsyas kurz vor der Schindung aus, der zur Rechten wie Herkules. Man sieht, Reminiscenzen, ja fast Kopieen nach der Antike in durchaus malerischer und naturalistischer Behandlung, wie bei den späten Nachfolgern des Michelangelo. Anzuerkennen ist die Durchbildung des Nackten, die sorgfältige, vielleicht hier zu sehr betonte anatomische Studien zeigt. — Von Herter ist ein Orestes in Gyps ausgestellt, offenbar ein Seitenstück zu seiner Antigone vom vorigen Jahre, ein echter Theaterheld, der direkt zur Bühne übergehen könnte, wenn es dem Künstler gelungen wäre, ihm Leben einzuhauchen. Derartige Figürchen sind recht geeignet zum Kaminschmuck in einem vornehmen Salon, wo man sich den Sophokles in der Uebersetzung mit Weglassung der Chöre vorlesen läßt. — Ein Norweger, Stephan Sinding, hat uns eine fast überlebensgroße Figur geschickt, den Rache brütenden gefesselten „Vaulundr" mit Schurzfell, auf einen mächtigen Hammer gestützt, obwohl er, soviel ich weiß, nur Goldschmied war. Auch hier fehlt der wirklich tragische Ausdruck in den Zügen, aus denen mehr schwermüthiger Ernst und gutmüthige Harmlosigkeit spricht. Die Ausführung im Uebrigen ist zu loben.

A. R.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Photographien.

Münchener Künstler Album. Nach d. Originalen phot. — von C. Bruch. Bl. 15. Schwäb. Kirchweihfest, 23. Hundefrühstück, 30. Getheilte Mahlzeit, 40. Aus dem Thierleben, 78. Im zoolog. Garten, v. H. Schaumann. 16. Abfahrt zur Taufe, 106. Parlamentair, v. L. Braun. 18. Schafheerde, 60. Thierstück, 73. Heimkehr von der Weide, v. E. Meissner. 26. Der Toast, 39. Entdecktes Incognito, v. H. Brunner. 31. Mondschein, v. H. Beckmann. 63. Poln. Jahrmarkt, v. J. Brandt. 64. u. 65. Aus dem Feldzuge im Kaukasus, v. Horschelt. 70. Eselstall, 71. Im Arrest, 74. Gemsen, 88. Hunde, 90. Geschossene Gemse, 94. Gestörter Hausfrieden, u. 113. Eselstall, v. Benno Adam. Div. Formate. München, Gemoser & Waltl.

Photographien nach Originalen moderner Meister. No. 406. Zigeunerknabe, v. G. Richter. 407. Eine Verhaftung, v. Lasch. 408. Eine Chioggiottin, v. Passini. 409. Beim Kartenspiel, v. Munsch. 410. Wegführung der Juden in die babylon. Gefangenschaft, v. E. Bendemann. 411. Gefangenentransport bei Metz, v. E. Kolitz. 412. Christus am Kreuz, v. E. v. Gebhardt. 413. La Sennorita, v. P. St. Jean. 414. Die Preisvertheilung, v. Neustätter. 415. Vaterfreude, v. Liebermann. 416. A scotsh highland farm, u. 417. A scotsh highland drove resting, v. H. Garland. 418. Fern der Heimath, u. 419. Perina (Mädchenbrustbild mit Tambouret), v. de Coninck. 420. Zitherspielerin, v. A. Eberle. 421. Die alte Mühle, v. A. Achenbach. 422. Sommertag, 423. Dämmerung u. 424. Am Waldessaum, v. Fr. Voltz. 425. Le billet doux, v. O. Erdmann. 426. Die Kreuzigung, von E. v. Gebhardt. 427. Pyramidenbau, v. G. Richter. 428. Die Toilette des Rathsherrn, v. C. Becker. 429. Im Wartesalon, v. C. Karger. 430. Gebet der Wittwe, v. Meyer v. Bremen. Diverse Formate. Berlin, Photographische Gesellschaft.

Photographische Reproductionen nach den Original-Gemälden und Handzeichnungen der Städel'schen Galerie zu Frankfurt a. M. No. 541—589 nach den Gemälden alter Meister, von G. Botticelli, Roger v. d. Weyden d. Aelt. u. d. J., H. Holbein, A. Dürer, Rubens, Van Dyck, Hals, A. Brouwer u. A. No. 590. Overbeck, Triumph der Religion in den Künsten. 591. Steinle, Die Tiburtinische Sibylle. 592. Huss zu Constanz im Verhör u. 593. Die tausendjährige Eiche, v. C. F. Lessing. 594. A. Rethel, Daniel in der Löwengrube. 595. Sturbort, Sibylle, 596. J. Becker, Der vom Blitz erschlagene Schäfer. 597. Achenbach, Seesturm. 598. E. Verboeckhoven, Schafe. 598. Ph. Veit, Die sieben fetten Jahre. Verschiedene Formate. Lübeck, Nöhring.

Schorn, C., Die Sündfluth. qu. 8. Ebend.

Teichlein, Der Rattenfänger. qu. 8. Ebend.

Tischbein, J. H. W., Göthe (zum Fenster hinaussehend). Ganze Figur. Nach einer Zeichnung, Rom 1787. 8. Berlin, Nicolai'sche Verlagsh.

Vischer, V., Der Kirchweihtanz im bayer. Oberland. qu. Fol. ($28\frac{1}{2}$ u. 37 C.) München, Merkel.

Illustrirte Werke.

Album du Journal des Beaux-Arts 1872. Eaux-fortes inédites. (8 Bl. v. Linnig, Ed. Baes, Gallait u. A.) Fol. In Mappe. Brüssel, Muquardt.

Bruger, Zeichnungen, radirt von Eisenhardt. In eleg. Lnwd.-Mappe in gr. 4. Frankfurt a. M., Prestel.

Lachmann, F., Umrisszeichnungen zu den Tragödien des Sophocles. Sechzehn Blätter mit erläuterndem Text. Kupferstich von Louis Schulz Diverse Ausgaben. 4°. cart. Leipzig, Seemann.

Zeitschriften.

L'Arte in Italia. September.

Dell' antico battistero di Biella, von E. Mella. — Della monumentale abbazia di San Benigno in Fruttuaria, von A. Bosio. — Necrologia: Francesco Gandolfi, pittore genovese, von T. Luxoro. Beigegeben: Einsamkeit, Originalradirung von B. Ardy. — Gerolamo Induno, Radirung von F. di Bartolo. — Baptisterium der Cathedrale von Biella, lithographirt nach einer Zeichnung von E. Mella.

Art. Journal. October.

Halls and castles of the dee. (Mit Illustrationen.) Von Howson u. Rimmer. — The decorative arts, as applied to public buildings. — The british artisan at the Vienna exhibition. — A new Portland vase. — Venetian painters, von W. Scott. — Obituary: Heaphy; Wyon. — The universal exhibition at Vienna. (Mit Illustrationen.) — Beigegeben: Kirchgang, nach Portaels gest. von Dause. — Jochebed, nach einer Statue von Franklin Simmons gest. von Roffe. — Anbetung des Kindes, nach Bonifazio.

Dasselbe. November.

Obituary: Landseer; Bright; Murray. — Art in the Charnelhouse and crypt, von Jewitt. (Mit Illustrationen.) — A history of ornamental art, von Hulme. (Mit Illustrationen.) — Beigegeben: Tod des Earl of Warwick, nach Huston gest. von Brown. — Der Arkebusier, nach Madou gest. von Meunier. — Sirene mit dem todten Leander, nach einer Gruppe von Durham gest. von Artlett.

Die Weltausstellung ist zu Ende!

Die Schaaren der fremden Besucher, Touristen, Aussteller, Repräsentanten etc. kehren in ihre Heimath zurück; viele Tausende hatten keine Gelegenheit oder versäumten sich die herrliche naturgetreue **Photographie**

„Panorama von Wien und dem Prater“

anzuschaffen. Keine einzige erschienene Vogelschau bietet wie diese eine so vollkommene Uebersicht der Weltausstellung, des Praters und der gesammten Stadt Wien mit der Umgebung und dem Gebirge im Hintergrunde. Sie allein ist correct in der Perspective und giebt eine überraschend wahrheitsgetreue Anschauung sowohl sämmtlicher Detail-Bauten der Ausstellung als der wunderbar schönen Lage des Praters überhaupt. Jeder Vergleich mit einer anderen Vogelschau muss zu Gunsten der meinigen ausfallen. Daher empfehle ich allen in- und ausländischen Kunsthandlungen dieses Blatt zu beziehen und in das Schaufenster zu geben; kein Besucher der Ausstellung dürfte verfehlen es sich als Erinnerung zur Zimmerzierde oder für sein Album anzuschaffen.

Grösse der Photographie:	**Preis:**	
55 zu 39 centim.	4 Thlr. 20 Sgr. mit Carton,	4 Thlr. — Sgr. ohne Carton,
37½ - 25½ -	2 - 10 - - -	2 - 4 - - -
25 - 18 -	— - 24 - - -	— - — - - -
Cabinetformat	10 - - -	

Ferner ist **neu erschienen:**

Panorama von Wien.

Photographie in 3 zusammengefügten Theilen.

Preis cartonnirt 4 Thlr., uncartonnirt 3 Thlr. 10 Sgr.

Endlich empfehle ich das bedeutende Assortiment von

Photographien der Weltausstellung.

Ansichten aller Bau-Objecte, Pavillons, Restaurationen, nationalen Bauernhäuser, des Innern der Rotunde, vieler Gallerien, der Maschinenhalle, der Säle der Kunsthalle, der hervorragendsten Sculpturen, vieler Objecte von besonderem Interesse für Kunstindustrie, Gewerbe, Maschinen-, Kriegs-, Sanitätswesen u. dgl. m.

☞ Nie wurde eine Ausstellung photographisch so vielseitig dargestellt! ☜

Mehr als 2000 Nummern und ca. 10,000 Negative in den verschiedensten Formaten wurden aufgenommen.

Bildgrösse:	**Preis:**
42 : 54 Centim.	4 Thlr. — Sgr.
34 : 40 -	- 2 - 20 -
21 : 27 -	- 1 - — -
Cabinet	- — - 12 -
Stereoscope	- — - 12 -
Visitkarte	- — - 6 -

Panorama der Kunsthalle, der egyptischen Bauten, des Achmedbrunnen und des Industrie-Palastes.

Bildgrösse der Photographie 24½ zu 55 Centimeter.

Preis 2 Thlr. 10 Sgr.

☞ **Fertig gebundene, sehr elegant ausgestattete Albums in Juchten oder engl. Leinen,** enthaltend **Ansichten** oder **Sculpturen** oder die **Säle der Kunsthalle** in gross Quart-, Cabinet- und Visit-Format (à 12, 24, 30 und 50 Blatt) werden demnächst erscheinen und sich besonders zu

Weihnachts-Präsenten

eignen. Schön ausgeführte Mappen, sowie Albums zum Hineinlegen der Photographien sind in den modernsten Farben bereits vorräthig.

Oscar Kramer in Wien,

kais. königl. Hofkunsthändler und Obmann der Wiener Photographen-Association für die Weltausstellung.

(14)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

21. November



Nr. 6.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Dresdener Galerie in Photographien.

Keinem technischen Hülfsmittel der Gegenwart ist die Kunstwissenschaft zu solchem Danke verpflichtet, wie der Photographie. Sie eigentlich hat uns erst in die Lage gesetzt, vergleichende Studien mit jener Sicherheit zu betreiben, auf welche der Wechsel subjektiver Stimmung, der Beleuchtung, der Tageszeit, des Aufbewahrungsortes keinen Einfluß mehr übt. Die durch die weiteste Entfernung getrennten Objekte führt die Photographie in einer Nachbildung, mit deren Treue Nichts wetteifern kann, uns neben einander zur Prüfung vor's Auge und läßt uns zu Wahrnehmungen gelangen, an welche vorher nicht zu denken gewesen wäre. Die größten Erfolge waren zunächst für architektonische und plastische Werke zu erzielen; wer möchte z. B., trotz aller Gypsabgüsse, daneben auf jene großen, unter den Auspicien des British Museum publizirten Photographien nach den Parthenonskulpturen verzichten? Was sodann für die Wiedergabe von Handzeichnungen und Fresken allein durch Adolph Braun geleistet worden ist, wer wüßte das nicht zu schätzen!

Für Reproduktion von Oelbildern, namentlich von denen der alten Meister, welche durch Nachdunkeln, dicke Firnißschichten, Sprünge und andere Beschädigungen dem Photographen fast unübersteigliche Hindernisse in den Weg stellen, hat seit Beginn ihres Bestehens die Photographische Gesellschaft in Berlin sich mit unablässigem Eifer bemüht. Wir verdanken ihr jene Aufnahmen aus dem Berliner Museum, der Londoner National-Galerie, endlich aus der Sammlung des Louvre, welche schon einen hohen Grad von technischer Gewandtheit bekunden. Besonders bei gewissen Gemälden des Louvre, bei denen der älteren Italiener und Flandrer, aber auch bei solchen Lionardo's, Tizian's, Raffael's, Rubens', haben die Aufnahmen dieser Gesellschaft bereits Treffliches geleistet. Dennoch blieb sowohl im Maßstabe als auch in der Durchführung bisweilen Einzelnes zu wünschen, und man merkte wohl, mit welchen örtlichen Schwierigkeiten die Arbeit des Photographen zu kämpfen gehabt

Erst mit den eben veröffentlichten Aufnahmen aus der Dresdener Galerie hat die Gesellschaft sich auf die volle Höhe ihrer Aufgabe geschwungen und unter Aufgebot so großartiger Mittel, wie sie nicht leicht an derartige künstlerische Unternehmungen gewagt werden, ein Ergebniß erzielt, das jede billiger Weise zu hegenden Erwartungen überflügelt. Seit Adolph Braun seine großartigen Kopien der Fresken Michelangelo's, Raffael's, Andrea's del Sarto veröffentlicht hat, ist in der künstlerischen Welt keine derartige Publikation aufgetaucht, die so wie diese das allgemeine Interesse zu erregen, begeisterte Aufnahme zu finden geeignet wäre. Dieses fast wunderbare Gelingen war freilich nur durch das verständnißvolle Entgegenkommen der Dresdener Museumsverwaltung zu erreichen, und ich glaube nicht zu irren, wenn ich dem zu früh hingeschiedenen Albert von Zahn einen guten Antheil daran zuschreibe. Die Gesellschaft durfte ihre Arbeiten in einem eigens dafür von ihr erbauten Atelier ausführen, welcher Umstand sicher zu dem unvergleichlichen Resultat wesentlich beigetragen hat.

Zunächst ist der Umfang der Publikation ein außerordentlicher. Dreihundert Blätter liegen vor, sämmtlich in der enormen Kartongröße von 25½ zu 32½ Zoll.

Die Bildfläche wechselt dabei selbstverständlich je nach dem Gegenstande; aber von der beträchtlichen Größe des Maßstabes mag es einen Begriff geben, wenn ich bemerke, daß Correggio's Madonna mit dem h. Georg fast ein Viertel, van Dyck's Karl I. gut ein Drittel, Holbein's Morett beinahe die Hälfte des Originals mißt. Das sind Verhältnisse, unter denen das Studium der Eigenthümlichkeiten jedes Meisters bis in die Feinheiten der Handschrift sich erstrecken kann. Bei dieser bedeutenden Größe sind die Blätter gleichwohl von wunderbarer Klarheit bis in die Schatten hinein und von einer harmonischen Feinheit des Tons, die ihre Betrachtung zu einem wahren, kaum irgend durch Unzulänglichkeiten getrübten Genuß macht. An gewissen Einzelheiten, wie z. B. dem Petrus auf Tizian's schönem Bilde der jungen Frau, die in Mutterhoffnung die Madonna um Beistand anfleht, wird freilich jede photographische Wiedergabe scheitern, weil diese Tiefe dunkelbrauner Schatten, wohl durch manche Firnißlage verstärkt, jeder derartigen Nachbildung spottet. Bei anderen Bildern, wie der Madonna mit dem h. Franziscus von Correggio, erkennt man sogleich in den schwereren Schatten die Frühstellung des Werkes im Entwickelungsgange des Meisters, der später z. B. in der Madonna mit dem h. Sebastian sich auf einer Höhe der Helldunkelbehandlung zeigt, die auch in der Photographie zu vollkommener Klarheit geführt hat.

Ist dieser Maßstab also schon für Genuß und Studium ein in hohem Grade ausreichender, so hat der Unternehmungsgeist der Gesellschaft sich doch damit noch nicht zufrieden geben wollen. Von sechzig Hauptwerken der Galerie sind in einem alles seither Erschienene überbietenden Format von 36 zu 46 Zoll Kartongröße Aufnahmen hergestellt worden, die in der That wegen ihrer künstlerischen Vollendung Staunen und Bewunderung erregen. Die Bildhöhe dieser Riesenblätter geht bis nahe an drei Fuß! Die Sixtinische Madonna mißt fast ein Drittel des Originals, die Meyer'sche Madonna beinahe die Hälfte, kleinere Bilder sind nahezu in Originalgröße wiedergegeben. So z. B. das herrliche Brustbild eines jugendlichen Mannes von Rembrandt, das die Jahrzahl 1633 trägt, also zu den Arbeiten aus der ersten Epoche des Meisters gehört. Man kann hier jeden Pinselstrich verfolgen und die geniale Sicherheit in der Wiedergabe der Naturformen, nicht minder die geistreiche Freiheit, mit welcher der große Spitzenkragen behandelt ist, bis in's Kleinste beobachten. Auch ohne die deutlich zu lesende Namensbezeichnung wird man den Meister sofort erkennen, auch ohne die Jahreszahl ein Werk aus jener Frühepoche konstatiren, in welcher die schlichte Auffassung der Natur noch nicht von dem Alles überwältigenden Streben nach energischen Beleuchtungseffekten beherrscht wird. Ganz anders schon jenes ebenfalls in diese Publikation aufgenommene weibliche Brustbild, das in kühner Breite der Behandlung und der fast blendend herausleuchtenden Lichtmasse die vorgeschrittenere Epoche des Meisters veranschaulicht.

Bei der Meyer'schen Madonna ist es interessant, wie man auch in dieser vorzüglichen Wiedergabe die schon fast elfenbeinerne Glätte der Behandlung erkennt; legt man daneben die große Nachbildung des Morett-Bildnisses, das bekanntlich Holbein noch in der vollen Schärfe und Genauigkeit detaillirender Darstellung zeigt, die er im Original der Meyer'schen Madonna ebenfalls bekundet, so tritt selbst in der Photographie der außerordentliche Abstand der beiden Bilder sofort zu Tage. Noch interessanter ist es aber, die von Bruckmann kürzlich herausgegebenen Detailaufnahmen der Darmstädter Madonna mit der Photographie der Dresdener zusammenzuhalten: in jedem Zuge erkennt man selbst hier in der Nachbildung alle jene Punkte der Unterscheidung, welche bei der Konfrontation der Bilder Jedem, der sehen konnte und durfte, über das Verhältniß von Original und Kopie Aufschluß gaben. Für den verstorbenen A. von Zahn wird es stets eines der schönsten Zeichen seines hohen wissenschaftlichen Ernstes, seiner durch keine äußeren Einflüsse zu beugenden Unbefangenheit und Unabhängigkeit sein, dies Verhältniß sofort offen anerkannt und dargelegt zu haben; ebenso wie es für den Direktor jener Sammlung, der immerfort noch für die Originalität des Bildes in kindlicher Schwärmerei erglüht, ein unvergängliches testimonium paupertatis ist, wie er sich damals und später zu der Frage gestellt hat.

So bietet also nach allen Seiten diese herrliche Sammlung von Photographien Gelegenheit zu vergleichenden Studien, wie sie nur die Unmittelbarkeit dieser Vervielfältigungsart gewähren kann. So hoch eine geistvolle Kupferstich-Reproduktion zu schätzen ist, so muß sie doch mehr oder minder die Darstellungsart des Originals verwischen, um von fern, durch den mühsamen Prozeß der Uebersetzung in eine andere Sprache, auf Umwegen dem Original beizukommen. Hier dagegen hat die Sonne selbst das Amt der Wiedergabe übernommen; sie bietet in größter Treue, mit der Objektivität einer Naturmacht, ihre Bilder dar, freilich auch in unerbittlicher Weise alle Schäden, die sich irgend eingeschlichen, an's Licht bringend, ja sie oft stärker hervorhebend, als sie in Wirklichkeit dem Auge erscheinen. Allein diese Mängel, oder wenn man so will diese Excesse der Wahrheitsliebe wird man ruhig in den Kauf nehmen; darf man dafür doch auch in einen Rapport mit dem Originalwerk treten, wie er sonst nicht möglich wäre, und mit Hand und Geist der größten Meister sich in die allerdirekteste Beziehung setzen. Diese Unmittelbarkeit des Genusses ist mit Nichts zu theuer erkauft.

Was die getroffene Auswahl der Blätter betrifft,

so darf man dieselbe im Wesentlichen billigen. Doch vermisse ich ungern das große Altarbild von Bagnacavallo, während dagegen der angebliche Holbein „Tod der Lavinia", als eine sehr schwache Imitation nach einer Originalzeichnung des Meisters, wohl besser fortgelassen wäre. Im Uebrigen, wie gesagt, wird man wohl einverstanden sein, da die Sammlung in der That so ziemlich das Erlesenste aus den reichen Schätzen der Galerie vereinigt. Von Correggio sind mit Recht sämmtliche Bilder aufgenommen, auch das treffliche Portrait des sogenannten Arztes, in welchem man jetzt wohl nicht mehr die Hand des Meisters, aber die eines anderen ausgezeichneten Zeitgenossen erkennen wird. Dann ist Tizian mit acht, Palma Vecchio mit vier Bildern vertreten. Von Paolo Veronese sind sämmtliche Gemälde der Galerie, elf an der Zahl, aufgenommen. Sie spiegeln in kaum zu übertreffender Klarheit und Feinheit des Tons die geniale Freiheit dieses großen Farbenzauberers. Zahlreich sind die Blätter nach den Italienern der Nachblüthe, der Bolognesischen Schule und den Naturalisten. Von den Spaniern sind die Portraits nach Velazquez wohl theilweise zweifelhaft, obwohl tüchtige Arbeiten der Schule in verwandter Richtung darin erkannt werden. Dagegen ist Murillo durch den S. Rodriguez und die herrliche Madonna (Kopie?) in seiner sinnlich-religiösen Gluth und seiner wunderbaren Farbenharmonie schön veranschaulicht.

Von den großen Malern der Niederlande steht Rubens mit einer Reihe von 23 Bildern obenan, darunter solche Meisterschöpfungen wie die Löwenjagd, Diana mit ihren Nymphen, das Urtheil des Paris, die Söhne des Meisters u. s. w. Nicht weniger als 16 Bilder ferner schildern die mannichfachen Richtungen, in denen van Dyck sich bewegte; ich hebe das fein gestimmte Gemälde der Danaë, namentlich aber die unvergleichlichen Portraits Karl's I., seiner Gemahlin und seiner Kinder hervor. In diesen Reproduktionen hat die Photographie wieder einen ihrer schönsten Triumphe gefeiert. Dann kommt Rembrandt mit 9 Werken, unter denen ich ungern das erst neuerdings durch bessere Aufstellung zu seinem Recht gekommene Opfer Manoah's vermisse. Vorzüglich gelungen sind ferner die Blätter nach den großen Bildern von Teniers, nach den hochpoetischen Landschaften J. Ruysdael's, deren Stimmung mit unübertrefflicher Klarheit wiedergegeben ist, endlich nach den schönsten, durch die Feinheit des Tones ausgezeichneten Werken Ph. Wouwerman's. Die Kleinmeister der Holländer bieten mancherlei Schwierigkeiten, die nicht überall ganz zu überwinden waren, doch sind Dow, Terborch, Metzu, Netscher, F. van Mieris u. A. mit gewählten Kabinetsstücken vertreten. Eines der gelungensten Blätter ist der schöne, erst neuerdings zu seiner richtigen Benennung gekommene Delft'sche van der Meer, ehemals Pieter de Hooghe genannt, mit dem er freilich die köstliche Lichtwirkung gemein hat; die schlichte Anspruchslosigkeit der Auffassung, die breite, fette Behandlung, die meisterliche Schilderung eines von hellem Sonnenschein durchflutheten Raumes treten in dem trefflichen Blatte mit größter Klarheit hervor.

An Meistern der älteren Schulen ist bekanntlich die Galerie nicht reich; aber das Wenige, was sie davon besitzt, ist dafür auch zumeist vom ersten Range. Vor Allem das kleine Altärchen des Jan van Eyck, ein wahres Juwel miniaturhafter und doch nicht ängstlicher Ausführung, trotz größter Zartheit der Details von herrlicher Kraft und Einheit des malerischen Tons, und dies Alles hier in der Photographie mit staunenswerther Klarheit und Harmonie wiedergegeben. Sodann der Crucifixus Dürer's, jenes aus der Böhm'schen Sammlung erworbene Meisterwerk, im kleinen Maßstabe von zartester Vollendung, dabei von einer koloristischen Wirkung, welche der große Nürnberger Meister nur in den seltensten Fällen zu erreichen vermochte. Schade nur, daß die Photographie sich veranlaßt gesehen hat, den abscheulichen Rahmen, welchen die Direktion der Galerie längst hätte beseitigen sollen, mit aufzunehmen! Von Holbein endlich ist außer dem großartigen Bildniß Morett's das bekannte schöne Doppelportrait von Sir Thomas und John Godsalue aus der späteren, ganz freien Epoche des Meisters wiedergegeben: für das Studium seiner verschiedenen Behandlungsweisen ungemein instruktiv.

Ich beschränke mich auf diese kurzen Andeutungen. Die Fülle des Dargebotenen ist so groß, daß für Genuß und Belehrung eine unerschöpfliche Quelle erschlossen wird. Für den Künstler, den Forscher, aber auch für jeden kunstliebenden Laien bilden diese herrlichen Blätter eine unvergleichliche Galerie, die mit einer Frische, Treue und Unmittelbarkeit, wie sie keiner anderen Art von Vervielfältigung zu Gebote stehen, Geist und Technik der großen Meister dem Auge und Verständniß nahe bringen. Möchte der materielle Erfolg dieses wahrhaft großartig angelegten Unternehmens ein solcher sein, daß die Photographische Gesellschaft sich ermuthigt sehe, auch die übrigen berühmten Galerien Europa's allmählich uns in ähnlich meisterhaften Reproduktionen ihrer Hauptwerke vor Augen zu bringen! **W. Lübke.**

Die Wiener Weltausstellungsbauten nach dem Schluß.

Unter dem Titel „Ausstellungs-Nachlese" bringt die „Neue Freie Presse" vom 5. November aus der Feder des Herrn Prof. F. X. Neumann einen Aufsatz, welchem wir das Nachstehende entnehmen:

„Seitdem sich die Thore der Weltausstellung für die Beschauer geschlossen haben und innerhalb derselben vielleicht noch mehr Hände bei der Auflösung des Riesenwerkes geschäftig sind, als vor Halbjahrsfrist an seiner Vollendung arbeiteten, müssen wir in jenen Räumen auch ein ganz verändertes Objekt unserer Betrachtung suchen. Vorgestern noch der Schauplatz von hunderttausenden Menschen, welche über die dort aufgestapelten Schätze aller Welt ihre staunenden Blicke gleiten ließen, wird der Palast im Prater, in wenigen Wochen geleert, ein ödes Gebäude sein; der herrliche Park, der diesen Palast mit einer Unzahl von buntgefügten Pavillons und Nationalbauten umsäumte, wird in ebenso kurzer Frist der meisten seiner Zierden beraubt sein. Was wird mit dem Torso geschehen?

Es dürfte kaum einen einzigen Besucher der Weltausstellung geben, welcher in diesen letzten Tagen nicht wehmüthigen Sinnes der Zerstörung dachte, der demnächst die ganze Herrlichkeit anheimgegeben sein soll, wenn man auch weder die permanente Dauer der Ausstellung, noch deren Verlängerung fordern oder als zweckmäßig befürworten konnte, fand doch gewiß Jeder einen tröstlichen Gedanken darin, daß Vieles von dem Vorhandenen aus dem seit gestern dort eingebrochenen Verpackungs- und Demolirungs-Chaos für Oesterreich und speziell für Wien bewahrt und erhalten werden wird.

Da dürfen wir zunächst die erfreuliche Thatsache konstatiren, daß ein sehr ansehnlicher und werthvoller Theil der aus den Ländern jedes Erdstriches hier ausgestellten Gegenstände uns nicht mehr entzogen wird. Die fremden Regierungen, die Ausstellungs-Kommissionen und eine große Anzahl von einzelnen Ausstellern haben in edlem Wetteifer Geschenke zurückgelassen, welche uns bleibend an dasjenige erinnern werden, was der Prater im Jahre 1873 enthielt. Die Widmungen für die schon bestehenden und die erst zu gründenden Museen, für Bibliotheken und Lehranstalten sind Legion. Zumeist durch seine Reichhaltigkeit gewinnt das Projekt des Athenäums einen festeren Bestand, wurde das Ackerbauministerium zu dem Gedanken angeregt, ein eigenes Central-Museum für Urproduktion in's Leben zu rufen, und vermochte das Komité für den Orient und Ostasien an die sofortige Schaffung eines Orientalischen Museums zu schreiten. Diese ergänzend, entstehen bereits eine Menge kleinerer Sammlungen in Wien und in den Provinzen; die Menge der entgeltlich erworbenen Objekte vermehrte jene Spenden so sehr, daß Museen und Lehranstalten schon nach Erweiterung ihrer Räumlichkeiten streben müssen, und es wird Jahre bedürfen, ehe das ganze reichhaltige Material von Naturprodukten, Werkzeugen, Maschinen, Kunstwerken, wissenschaftlichen Sammlungen u. s. w. passend untergebracht und rationell geordnet sein wird.

Zu diesen Acquisitionen, welche dem öffentlichen Wohle zu dienen berufen sind, gesellen sich andere, deren Einfluß auf die künftige Richtung des Geschmackes und der gesammten produktiven Thätigkeit ebenfalls nicht zu unterschätzen ist. Es sind die zahlreichen Ankäufe, welche von Unternehmern und Kaufleuten oder von Privaten ausgeführt worden sind.

Wir gedachten bisher nur desjenigen, was den Inhalt der Weltausstellung bildete; wenden wir uns nun der glänzenden Hülle zu, welche diesen Inhalt umschloß! Darüber herrscht nur Eine Stimme, daß einzelne Theile des Riesengebäudes und gewisse Pavillons in architektonischer und dekorativer Beziehung auch in Zukunft eine Bedeutung als gute Vorbilder bewahren werden. Gerade mit Bezug auf diese ist es wünschenswerth, sie nicht zu verlieren, und wir freuen uns, von bereits feststehenden Beschlüssen zu hören, welche die Erhaltung einzelner Gebäude betreffen. Zwar rechnen wir vom ästhetischen Gesichtspunkte die Rotunde nie und nimmer zu den Bauwerken, welche Anspruch auf dauernden Bestand hätten; allein die Portale und die Eckpavillons der dieselbe umgebenden Gebäude gehören unstreitig dazu; von jeher bestand die Absicht, und sie wird realisirt, das ganze die Rotunde umgebende Viereck sammt dieser selbst bestehen zu lassen, sei es, daß man öffentliche Festlichkeiten oder temporäre Ausstellungen dort veranstalten oder sie als Belustigungsort dem Publikum zugänglich machen wird. Die Demolirung der beiden Längentransepte mit den Quergalerien dürfte ebenfalls, wenn gewisse kontraktlich bestehende Schwierigkeiten im Verhältnisse zu einzelnen Bau-Unternehmern behoben sind, noch für längere Zeit verschoben bleiben, wogegen man mit Recht sogleich an die Abtragung der verunstaltenden Hofeinbauten schreiten will.

Von den im Freien befindlichen Bauten soll Alles, was jenseits des Heustadelwassers steht, sogleich abgetragen werden; im diesseitigen Rayon wird die Mehrzahl der kleineren Gebäude demolirt, jedenfalls aber werden die beiden chefs d'oeuvre, der Kaiser-Pavillon und der Jury-Pavillon, dauernd erhalten bleiben. Ein Gleiches gilt von dem Baue des Vizekönigs von Egypten und von mehreren gemauerten Objekten in der Umgebung der beiden ersteren, wie insbesondere von dem Pavillon der „Neuen Freien Presse“ und anderen. Diese Objekte werden durch die Beseitigung der entstellenden Umgebung, der Bretterbuden aller Art, nur gewinnen, und der Total-Anblick der südlichen Zone wird stets eine angenehme Erinnerung an das Ausstellungstreiben bewahren. Ueber die künftige Bestimmung der dort zu erhaltenden Gebäude ist man sich noch nicht ganz klar; sie wird sich mit der Zeit finden, und was beispielsweise über die Widmung zu Museumszwecken und dergleichen verlautet, ist noch im Stadium

der ersten Vorberathung. Hinsichtlich der zwischen dem Industriepalaste und der Maschinenhalle liegenden Hallen und Pavillons soll der im Handelsministerium tagende Administrationsrath das Verdikt der Demolirung ausgesprochen haben; einzelne derselben werden jedoch während des nächsten Winters schon darum unberührt bleiben, um sie zur Unterbringung der vielen, theilweise sehr voluminösen Acquisitionen zu verwenden, für welche wir in Wien noch keine anderen geeigneten Räumlichkeiten besitzen.

Die Maschinenhalle endlich mit der sinnreichen und vortrefflich durchgeführten inneren Einrichtung für Dampf- und Wasserleitung, mit den Transmissionen, Geleise-Anlagen u. s. w. wird ebenfalls noch längere Zeit an ihrer bisherigen Stelle belassen. Verhandlungen, welche im Laufe dieses Sommers über die Verpachtung oder den Verkauf an ein Aktien-Unternehmen gepflogen wurden, sollen aus mannichfachen Ursachen damals gescheitert sein. Die Brauchbarkeit des Gebäudes für eine mechanische Werkstätte u. dgl. liegt aber so nahe, daß man diesen Gedanken gewiß nicht fallen lassen wird, wenn auch das Projekt, dort eine Art „atélier national", ein freiwilliges Arbeitshaus für die voraussichtlich im nächsten Winter beschäftigungslosen Arbeiter zu errichten, kaum Aussicht auf Realisirung haben dürfte.

So wird noch lange nach dem Verklingen der letzten Töne des Nebelhorns und der Ausstellungsglocken im Prater geschäftiges Leben herrschen, und es wird ein monumentales Zeugniß dessen bleiben, was der Sommer 1873 uns geboten hat."

Konkurrenzen.

Monument in Belgrad. Das Preisgericht für die Konkurrenzentwürfe zu dem Denkmal für den ermordeten Fürsten Michael Obrenowitsch in Belgrad hat den ersten Preis (500 Dukaten) und die Ausführung des Monuments dem Bildhauer Vincenz Pilz in Wien, den zweiten Preis dem Architekten Bocini in Florenz und den dritten dem Bildhauer Anton Wagner in Wien zuerkannt. Neunzehn Künstler aus verschiedenen Ländern Europa's betheiligten sich an dem Konkurse.

Personalnachrichten.

Professor A. Woltmann, dessen Berufung nach Prag wir früher gemeldet haben, siedelt zu Ostern an den Ort seiner neuen Wirksamkeit über.

Sammlungen und Ausstellungen.

Orientalisches Museum in Wien. In den letzten Tagen des Oktober fand in Wien eine Versammlung des aus Anlaß der Weltausstellung gebildeten „Komité's für den Orient und Ostasien" statt, in welcher nach langer eingehender Diskussion einstimmig beschlossen wurde, die Thätigkeit des Komité's, welche sich seit seinem Bestande auf das Studium der orientalischen und ostasiatischen Expositionen, Untersuchung der ausgestellten Produkte und Erzeugnisse, Veröffentlichung der daraus hervorgehenden Resultate und Ertheilung von Auskünften über jene Länder beschränkte, nicht mit dem Schlusse der Ausstellung als beendet zu betrachten, sondern das Komité dauernd fortbestehen zu lassen und durch dasselbe ein orientalisches Handelsmuseum zu gründen. In der That hat das Komité bereits eine Reihe von Sammlungen erworben, die ähnlichen Unternehmungen bei ihrer Gründung nur selten zu Gebote stehenden bedeutenden Kern bilden und dem Institute ein günstiges Prognostikon stellen lassen. Von Seiten des General-Inspektors der chinesischen Seezollbehörde wurde die Gesammt-Ausstellung der im chinesischen Handel erscheinenden Produkte dem Komité übertragen. In gleicher Weise hat der österreichisch-ungarische General-Konsul in Hongkong, Herr R. v. Overbeck, einen namhaften Theil seiner reichhaltigen Exposition dem Museum gewidmet, wie auch die österreichisch-ungarischen Vertreter in China, Minister-Resident Baron Calice und Konsul Schlick, sowie die dortigen katholischen Missionen die von ihnen ausgestellten Objekte dem Komité zugewendet haben. In nicht minder bedeutender Weise wird Japan in dem zu begründenden Institute vertreten sein, und von dem japanesischen Minister-Residenten in Wien wurde dem Komité eine Sammlung überlassen, welche alle Gebiete der Produktion dieses Reiches umfaßt. An den Beschluß der Bildung eines orientalischen Museums reihte sich der, einen Ausschuß von sieben Komité-Mitgliedern mit den vorbereitenden Arbeiten, Verfassung der Statuten, Vorlage derselben an die Regierung 2c., sowie mit der weiteren Erwerbung von Objekten zu betrauen. In diesen Ausschuß wurden gewählt: Hofrath v. Eitelberger, Hofrath v. Schwegel, Professor v. Hochstetter, E. v. Hein, R. Ditmar, Baron Warsberg und A. v. Scala.

△ **Münchener Kunstverein.** H. Kauffmann's Name verdient überall mitgenannt zu werden, wenn von den Besten die Rede ist, die München jetzt aufzuweisen hat. Er hat vor Allem einen scharfen Blick für die Eigenart des Volkes, und ein paar Pinselstriche genügen, um sie in schlagendster Weise auf der Leinwand zu fixiren. Es giebt Maler, deren Personen immer nur den Anschein haben, als ob sie dies und jenes thäten; seine dagegen thun es immer und allerorten auf das Ueberzeugendste. Darum fesseln uns auch seine Bilder so unwiderstehlich. Es sind freilich keine großen Hof- und Staatsaktionen; es werden keine Todesurtheile verkündet, noch solche vollzogen; wir sehen keine Staatsgewänder aus Sammet und Seide und keine Prunkrüstungen, sondern nur abgetragene hie und da sogar etwas defekte Lodenjopen und Konfirmanden-Fräcke. Aber es stecken keine Puppen drin, sondern Leute, echte derbe Menschen, die sich im Schweiße ihres Angesichts ihr Brod verdienen und denen darum ein Trunk Bier von Herzen zu gönnen ist. Und steigt es ihnen auch mitunter etwas in den Kopf und kommt es in Folge dessen zu einem etwas lebhaften Meinungsaustausch: die guten Leute nehmen das nicht so scharf und bleiben trotz dem Wortwechsel nach wie vor gute Freunde. Was den „Wortwechsel", der gegenwärtig im Kunstverein ausgestellt ist, aber noch an Werth erhöht, das ist neben der köstlichen Individualisirung noch eine wunderbar feine Farbe, das Ergebniß eingehendsten Studiums der Alten, das sich Kauffmann ganz besonders angelegen sein läßt. Auch Schaumann führt uns in Volkskreise. Aber diesmal handelt es sich nicht um eine Verschiedenheit der Meinungen, sondern um eine Einigung derselben. Schaumann zeigt uns in seinem „Schwäbischen Hochzeitlader" mit dem blanken, an seiner Spitze mit einem Büschel farbiger Seidenbänder geschmückten Degen ein Stück deutschen Volkslebens, das uns auch dann anmuthet, wenn wir nicht wissen, daß die Waffe der Rest der alten Rechtsanschauung von der Wehrhaftigkeit des Mannes ist, als der Grundlage aller öffentlichen und Privatrechte. Nebenbei bemerkt, ist das kleine sauber gemalte Bild von einer wahrhaft erquickenden Heiterkeit und Frische in Konzeption und Farbe. Ich will es nicht als eine absolute Unmöglichkeit erklären, daß L. Neubert den „Königs-See" in einer so eigenthümlichen Morgenbeleuchtung zu sehen bekam, wie die, welche er auf seinem Bilde darstellte. Immerhin aber möchte ich ihm dabei zu bedenken geben, daß, wenn sich die Natur einmal ausnahmsweise ein solches Experiment erlaubt, der Künstler im Wiederholen desselben Gefahr läuft, auf einigen Unglauben zu stoßen, ein Ding, das derselbe vor Allem vermeiden sollte. Selbst ein Rottmann gewann nichts, als er in seinen griechischen Landschaften allzuviel Werth auf meteorologische Erscheinungen legte. Mecklenburg's „Partie aus Verona" verräth bis in die kleinste Einzelheit hinein deutsche Gewissenhaftigkeit und deutsche Liebe zur Sache, ohne daß darüber die Gesammtwirkung Schaden litte. G. Schmitz-

berger verdient mit gutem Rechte den Beinamen des zweiten Katzen-Raffael's, so große Virtuosität erwarb er sich in charakteristischer Darstellung der Eigenthümlichkeiten der als falsch verschrieenen Thiere, denen wir aber wenigstens ungewöhnliche Grazie der Bewegung nicht absprechen können, ohne eine grobe Ungerechtigkeit zu begehen. J. v. Korwin-Milewski hatte uns schon während der Lokalausstellung in seinem „Traum" ein Räthsel aufgegeben, dessen Lösung uns jetzt im Kunstverein ebensowenig gelang wie damals. Auf einem Vorsprung am Meeresufer erheben sich um eine Tempelruine Cypressen von ungewöhnlicher Steifheit der Form. Zwischen ihnen wandeln Männlein und Weiblein, die uns wunderbar an die aus Holz gedrechselten Figürchen mahnen, welche wir als Kinder zwischen den primitiven Ochsen und Elefanten, Eseln und Kameelen unserer glänzend lackirten Arche Noah fanden und welche den alten Herrn sammt seiner Familie darstellten, und die unser Schönheitsgefühl vielleicht doch noch etwas mehr befriedigten, als heute die Gestalten des ungarischen Künstlers. Ein Unicum aber ist und bleibt der Tempel, von dem nur noch die halbe Giebelseite steht, während wir uns kopfschüttelnd fragen, wo die zweite Hälfte Platz gehabt, soferne sie nicht in's Meer hinausgebaut gewesen. Nun, im Traum erscheinen uns gar sonderbare Gebilde. Woher unser Künstler aber das Recht gerade zu dieser Bezeichnung seiner Komposition ableitet, das ist uns und Vielen vollkommen unerklärlich. — Wir in München haben Jahr ein Jahr aus so viele Kostüm-Bilder zu sehen, daß wir uns ganz glücklich schätzen, wenn wir einmal ein Bild zu Gesicht bekommen, über dessen inneren Gehalt wir ganz der Toilette vergessen, in der die handelnden Personen auftreten. Ein solches Bild aber ist Paul Thumann's „Die Trauung Luther's", Eigenthum der Verbindung für historische Kunst. Das Hauptverdienst des Bildes ist eine nachgerade zur Seltenheit gewordene Versenkung des Künstlers in seinen Stoff, welche ihn allen und jeden äußerlichen Effekt verschmähen läßt. Ihm war es nur darum zu thun, seinen Gedanken mit aller Klarheit zu entwickeln, und es ist ihm dies in einem Grade gelungen, der unsere ganze Anerkennung verdient. Als Luther mit der ehemaligen Nonne Katharina von Bora vor seinem Freunde Melanchthon kniete, um sich von ihm trauen zu lassen, da lastete nicht blos der Bann des Papstes, sondern auch die Acht des Reiches und der Fluch des Volkes auf ihm. Er aber fand gerade in diesem Augenblicke den Muth und die Kraft zum letzten Bruche mit Rom in sich; denn er vertraute auf die Gerechtigkeit der guten Sache und auf Gottes Hilfe. Dieses innige und unerschütterliche Gottvertrauen leuchtet aus den energischen Zügen des Reformators und breitet sich über sie wie das Morgenroth einer schöneren Zukunft aus; und wie er so mit beiden Händen die Rechte der Braut faßt, für die er nicht in Leidenschaft entflammt ist, der er aber von Herzen wohl will, wie er schreibt, da zieht er das schwache Weib mit sich hinauf in die Sphären der Unsterblichkeit. Katharina aber ist ganz Weib; hold verschämt und von echter Anmuth läßt sie ganz vergessen, daß ihr viel zur Schönheit der Erscheinung fehlt, welche bei Frauen so viel, fast Alles ist. In sich gesammelt, ergriffen von der Bedeutung des Augenblickes, neigt sie leise das Köpfchen und nimmt mit unendlich bescheidener Bewegung der linken Hand die feinen Falten des schmucklosen blauen Gewandes zusammen Melanchthon aber erhebt begeistert Haupt und Hände zum Himmel empor und fleht Segen auf das Paar herab, hinter dem ein paar Freunde des Hauses und eine schlichte Frau mit einem Kinde den engen Raum der Sakristei ausfüllen. Auch über sie ist die Weihe des Augenblickes gekommen und spricht sich in ihren ernsten und wohlwollend theilnehmenden Zügen aus. Wenn ich aber an einem so innerlich bedeutenden Werke etwas zu rügen habe, so ist es die derbe, mit der Situation wenig harmonirende Haltung des einen Mannes, der sich mit auf die Hand gestütztem Haupt über die Rücklehne eines Stuhles beugt. So läßt sich derjenige am wenigsten gehen, der von der Situation derart tief ergriffen ist, wie unser Mann.

Vermischte Nachrichten.

Ueber das sogenannte Mantuanische Gefäß, die Onyx-Vase, die sich in dem Nachlasse des Herzogs von Braunschweig vorgefunden, entnehmen wir der Genfer „Patrie" Folgendes: „Eine vom Stadtschreiber der Stadt Bremen 1682 abgefaßte lateinische Urkunde glaubt, die Vase sei im Besitze des Mithridates gewesen, der als passionirter Sammler solcher Kunstwerke bekannt war. Nach Aussagen des Plinius wurde seine Sammlung von Pompejus nach Rom gebracht, und die fragliche Vase kam von da nach Mantua, daher ihr späterer Name. Als 1630 Mantua von dem kaiserlichen General Collalto genommen wurde, fiel der Onyx in die Hände eines plündernden Landsknechtes, der ihn für 100 Ducaten an Herzog Franz Albert II. von Sachsen-Lauenburg verkaufte. Dieser schenkte ihn seiner Gattin, einer Prinzessin von Mecklenburg, welche ihn bei ihrem Tode der Herzogin Sophie Elisabeth, der Gattin des Herzogs August von Braunschweig, vermachte. Von da kam der Onyx in den Besitz Ferdinand Albert's von Bevern, dann nach Wolfenbüttel und endlich ins herzogliche Museum von Braunschweig (1766). Nach der Schlacht bei Jena wurde die Vase nach Holstein gebracht, dann nach Glücksburg, Herzog Wilhelm nahm sie mit nach England, seine Söhne brachten sie endlich 1815 wieder nach Braunschweig zurück. Nach dem Brande des Schlosses (1830) war der Onyx vollständig verschwunden, bis man ihn neulich unter dem Nachlaß des Herzogs Karl in Genf, sorgfältig in einer anderen Vase aufbewahrt, vorfand. — Nach der Form gehört die Vase zu der Gruppe der antiken Opfergefäße. Ihre Echtheit ward nie bestritten; sie muß von einem griechischen Künstler herrühren, der vielleicht, da der Onyx beinahe so hart wie Diamant ist, sein ganzes Leben dieser einzigen Arbeit gewidmet hat. Der Künstler hat die Adern und Farben des Steines mit bewundernswerther Geschicklichkeit benutzt. Die Fleischtheile der Figuren sind blendend weiß, die Gewandungen gelbbraun, der Glanz dunkelbraun. Der Werth der Vase ist schwer zu bestimmen. Ehemals wurde sie auf 200,000 bis 300,000 Frs. geschätzt; im Inventar der Herzogin Sophie Elisabeth wird sie sogar auf 500,000 Frs. bewerthet. Die ganze Vase ist aus einem einzigen Stein geschnitten, 6 Zoll hoch bei 2¼ Zoll Durchmesser; Deckel, Henkel und Fuß sind massives Gold. Zwei parallele Ringe, ebenfalls von Gold, umschließen sie. Auf der mittleren der dadurch markirten Abtheilungen der Außenseite zeigen sich in Hochrelief zwölf Figuren in drei Gruppen von ausgezeichneter Feinheit. Die untere Abtheilung der Vase, so wie die obere, ist mit Blättern, Blumen, Aehren, Früchten, Stierköpfen und anderen Dingen, die auf den Cultus des Bacchus oder der Ceres und ihre Mysterien Bezug haben, geschmückt." Vergl. im Uebrigen O. Müller, Handb. d. Archäologie d. Kunst, 4. Aufl. §. 264, 1, S. 359.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Carrière, M., Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. 4. 5. Band. 2. Auflage. gr. 8⁰. br. Leipzig, Brockhaus.

Eggers, Friedrich, Christian Daniel Rauch. gr. 8⁰. br. I. Band, mit Rauch's Portrait, nach Schadow gest. von Mandel. Berlin, Carl Dunker.

Eliza Meteyard, Memorials of Wedgewood. A series of plaques, medallions, cameos, vases etc., selected from various collections, and executed in permanent photography by the autotype process.

Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler. Aus dem handschriftlichen Nachlass herausgegeben von Herm. Uhde.

Lehmann, E., Führer durch die Kunsthalle der Weltausstellung in Wien. 4 Hefte gr. 8⁰. br. Wien, Beck.

Liger, F., La ferronnerie ancienne et moderne ou monographie du fer et de la serrurerie. Vol. I. in 8. contenant 16 planches sur papier de luxe et 279 figures intercalées dans le texte. Paris, Sandoz & Fischbacher.

Preuss, Otto, Die baulichen Alterthümer des Lippischen Landes. gr. 8⁰. br. Detmold, Meyer.

Kataloge.

C. G. Börner in Leipzig. Versteigerung: 1. December. Sammlung des verst. Dr. Andreas Andresen. Deutsche Maler-Radirungen, Kupferstiche, Holzschnitte, Kunstbücher. 3287 Nummern.

Inserate.

Das systematische Sach- und Ortsregister

zu den vier letzten Jahrgängen der Zeitschrift ist in Vorbereitung und wird Anfang des nächsten Jahres erscheinen.

Hierzu eine Beilage von Meyer & Zeller's Verlag in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

28. November

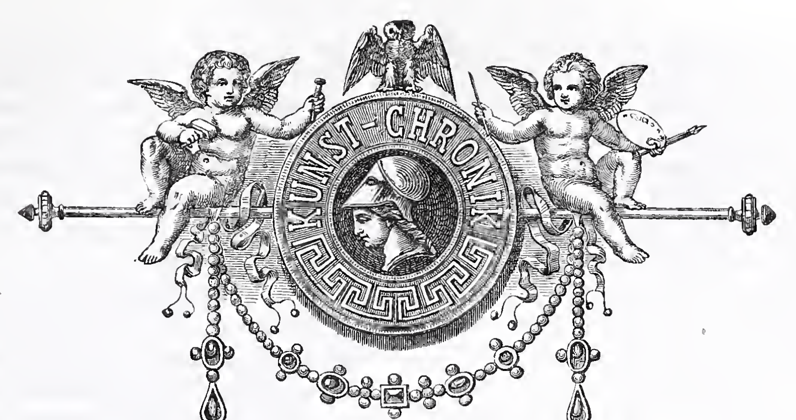


Nr. 7.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstgewerbliche Ausstellung in Amsterdam.

(Schluß.)

Mit berechtigtem Nationalstolze durften die Aussteller auf eine anderswo kaum erreichbare Auswahl von Erzeugnissen Delfter Faience blicken, die im folgenden Saale ausgestellt war.

Von den kleinsten ornamentirten Schalen, Tellern und Näpfen in der wunderlichsten Formenmannichfaltigkeit bis zu den imposantesten Kredenzschüsseln oder Vasen mit lebhaft bunter maurischer Ornamentirung, von den barocksten Schöpfungen menschlicher und thierischer Gebilde bis zur Höhe künstlerischer Konception, mit einigen geistreich flüchtigen Strichen auf die glasirte Platte hingeworfen, entrollte sich vor den Augen in lebendigster Gestaltung eine spezifisch holländische Industrie, die vier Jahrhunderte hindurch die ganze bekannte Welt mit ihrem Waarenkreis versehen.

Besonders selten und hochgeschätzt sind die vorerwähnten Platten mit Handzeichnungen niederländischer Künstler, als Jan Steen, van den Velde, van der Meer ꝛc., wie sie namentlich aus der Six'schen und Willet'schen Privatsammlung zahlreich hier vertreten waren. Nur können wir bei allem Reiz der Zeichnung, die häufig mit einigen genial geführten charaktervollen Strichen die wunderbarsten Effekte zu erzielen geeignet wäre, uns doch, bei allem Reichthum der Komposition und der Detailausführung, einer Regung des Bedauerns nicht entziehen, daß diese köstlichen Skizzen ihrer eigentlichen Wirkung durch die ewig wiederkehrende blaue Farbe und die Glasur der Platte beraubt werden.

In einer sich hieran reihenden Auswahl italienischer Faiencen fand sich außer einer großen Majolikaschüssel Urbino'schen Ursprungs mit einer etwas unverständlichen figurenreichen Komposition nur die Fabrik von Gubbio mit zwei kleinen Tellern, Portraitmedaillons in einer pikanten Ornamentumrahmung vom glühendsten, metallischen Farbenschmelze enthaltend, vortheilhaft vertreten.

Nachdem im dritten Saale dann noch eine reiche Schaustellung der seltensten Arten japanesischen und chinesischen Porzellans mit namentlich kostbaren Geschirren des sogenannten Kaiserporzellans vorgeführt war, fand das Gebiet der Töpferei seinen Abschluß in einigen vorzüglichen Stücken sächsischer Porzellanfabrikate, worunter ein Speiseservice in bunter Malerei, die Fabeln Lafontaine's im Genre der gleichzeitigen französischen Illustrationen wiedergebend, als ein Meisterwerk nicht nur der Meißener Fabrik, sondern auch der dort beschäftigten Porzellan-Malerschule bezeichnet werden muß. Auch eine Reihe fein modellirter Statuetten und Gruppen aus der Fabrikationsperiode des Grafen Brühl vertraten würdig die bis jetzt unerreichte Kunsthöhe der damaligen Porzellanmanufaktur.

Die Glasfabrikate der drei letzten Jahrhunderte in seltener Reichhaltigkeit und Wohlerhaltung der Stücke bildeten einen weiteren, nicht zu unterschätzenden Anziehungspunkt desselben Saales. Vornehmlich fesselte eine Aufstellung deutscher und venetianischer Gläser in den Fensterbogen des Porzellansaales, welche durch einen Glasabschluß nach innen den Vorzug darbietet, die sämmtlichen gegen das Tageslicht gekehrten Stücke in ihrem ganzen Formenzauber wie in der vollen Transparenz der Farbenschmelze zur Geltung zu bringen.

Einer Reihe zierlicher Flügelgläser und mehreren

grünen Römern mit figürlichen Kompositionen, in Diamantradirung auf der Kelchfläche eingegraben, kam diese Spiegelung namentlich zu Statten. Wegen ihrer Schönheit mögen von mehreren hundert Exemplaren älterer Gläser nur drei hier Erwähnung finden. Zunächst eine 14 Cent. hohe, sphäroidisch gegliederte venetianische Vase in cannellirtem, rauchtopasfarbigem Glase mit ausgebauchter Reliefornamentation, welche über dem Knauf des Fußes muschelförmig beginnend, sich insbesondere in einem mit heraldischen Doppeladlern und Rosetten belebten Friese zu plastischer Wirkung erhebt. Ferner in dem Glasschranke des Herrn Charles Becker ein prachtvolles Flügelglas, dessen retikulirter Kelch aus einem bunten Blumenbouquet hervorragt, welches dem oberen Knaufe eines hohen gewundenen Fußes entwächst. Dieser letztere wird in der Mitte nochmals durch zwei entgegengekehrte Mascarons mit frei hängenden Ketten von gelbem Glase im Munde, welche seitwärts von zwei grün gestreiften, phantastisch geflügelten Thieren wieder aufgenommen werden, kunstvoll unterbrochen. Die Fußfläche ist von weißen Fäden, nur in anderer Musterung als der Kelch, durchzogen. Während die beiden vorgenannten Gläser die Periode der höchsten Blüthe der venetianischen Glasfabrikation repräsentiren, ist das dritte, ein emaillirtes Glas, deutschen Ursprunges, von der gewöhnlichen Cylinderform und mit Deckel versehen. Der Humpen ist offenbar zur Erinnerung an den Westfälischen Frieden gemalt und zeigt auf der Vorderseite in fein ausgeführter Emaillirung unter einer Art von Baldachin, welcher durch einen in Wolken schwebenden Gott Vater mit flatterndem Schriftbande gebildet wird, den römischen Kaiser im Ornat, rechts dem Könige von Frankreich, links der Königin von Schweden die Hand reichend. Dahinter knieen die Stände des Reichs, alle wie die Hauptfiguren im reichen Kostüm der Zeit, und füllen die Rundung des Glases belebend aus. Unmittelbar unter dem breiten mit Schmelzornament verzierten Goldrande des Glases prangt die Jahreszahl 1649. Darunter die Inschrift: „Ehre sei Gott in der Höhe, Friede auf Erden, den Menschen — Wohlgefallen." Ueber den beiden Fürstengestalten, welche vom Kaiser mächtig überragt werden, steht eine weitere Inschrift: „Die höchste Gnadt erscheint, Ihr drei in Treu vereint". Eben wegen jener Darstellung, welche sich über die schablonenmäßige Dekoration derartiger Humpen mit dem Reichsadler, den Kurfürsten u. s. w. hoch erhebt und mit unendlichem Fleiße, wenn auch etwas handwerksmäßig naiv behandelt ist, dürfte das Glas zu den selteneren zu rechnen sein.

Im vierten Saale wurden wir vor Allem durch einen Glaskasten mit Elfenbeinschnitzereien angezogen. Die meisten der ausgestellten Becher, Schalen und Statuetten gehörten der Spätrenaissance- oder Rococoperiode an und gewährten selbst bei großer Virtuosität der Technik kein tieferes ästhetisches Interesse. Aber unter all' der blendenden Umgebung fiel eine kleine mittelalterliche Frauenstatuette durch strenge künstlerische Wahrheit, gepaart mit feinem Formgefühl, so unvergleichbar auf, daß man unwillkürlich an die Madonna auf dem Rathhause zu Nürnberg erinnert wurde. Derselbe Liebreiz in Gesicht und Haltung, dieselbe plastisch edle Behandlung der Gewandung. Das feine Oval des Antlitzes, leicht nach rechts geneigt, wird anmuthig von der Haube umrahmt, die rechte Hand hält ein aufgeschlagenes, gegen den Oberarm gelehntes Buch, während die zarten Finger der linken unter der Gürtelborte den wallenden Mantel festhalten, der in köstlichen Falten die edlen Formen des Körpers umgiebt. Die Figur ist eine getreue Kopie, wo nicht das Originalmodell einer der Sibyllen am Grabmale Philibert's von Savoyen in der Kirche von Brou zu Bourg-en-Bresse in der Bourgogne, erbaut durch Margaretha von Oesterreich zwischen 1511 und 1536. Kirche wie Grabmal wurden von vlämischen Künstlern erbaut und der Fertiger jener Sibylla und zweifellos auch dieser Statuette war Conrad Rey t, ein geborener Schweizer, welcher sich in Brüssel niedergelassen hatte.

Von Skulpturen in Stein oder Holz bot die Ausstellung wohl Interessantes, aber nichts Hervorragendes weiter dar; selbst einige der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörenden Portrait-Medaillons in Buchs, darunter eines mit der Inschrift: „Dietrich Graf zu Mooderscheid und Blankenheim der Junger," blieben hinter den feineren Arbeiten dieser Zeit zurück.

Desto bedeutender war die Plastik in einer Serie von mittelalterlichen Bronzegüssen vertreten, zehn Figuren in der Höhe von 54 — 58 Centimeter, bekannt unter dem Namen der Grafen und Gräfinnen von Holland und Eigenthum der Alterthümersammlung des Rathhauses zu Amsterdam. Dieselben gehören sowohl dem burgundischen Kostüme wie der strengen an die Traditionen der van Eyck'schen Schule erinnernden Stilisirung nach zu schließen, dem Ende des 15. Jahrhunderts an und stellen dar: die Gräfin Ada, Wilhelm II., Johann II., Wilhelm III. den Guten, den Kaiser Ludwig V. und seine Gemahlin Margaretha, Philipp I. den Guten, mit seiner ersten und dritten Gemahlin, Michaele von Frankreich und Isabella von Portugal, endlich Marie von Burgund.

Wir kommen jetzt zu der unbedingt hervorragendsten Spezialität der Ausstellung, den Goldschmiede-Arbeiten, welche uns in 259 Schaugeräthen aus dem folgenden Glaskasten entgegenblitzten. Die beiden prachtvollen Trinkhörner der Sebastianus- und der St. Joris-Schützengilde nebst dem Scepter und der Halskette des Schützenkönigs schon aus der getreuen Wiedergabe der

weltberühmten van der Helst'schen Bilder als bekannt vorausgesetzt, können wir gleich zu dem künstlerisch vollendetsten Meisterwerke übergehen, einem 46 Cent. hohen silbervergoldeten Pokale in ciselirter Hammerarbeit, einem Geschenk des Markgrafen Maximilian von Burgund an die Stadt Vere. Derselbe verherrlicht in einem wunderbar getriebenen Friese des conischen Kelches die Vereinigung der Truppen Maximilian's von Burgund, Grafen von Buren, welche den Rheinübergang erzwungen haben, mit dem Kaiserlichen Lager am 15. September 1546. Auf diese Waffenthat bezieht sich die folgende, längs dem Becherrande angebrachte Inschrift:

XV SEPTeMB. MDXLvI. MAXiMIL COMES. A. BvREN. INVITIS. HOSTiB. TRAIECTO. RHENO. CÆSArIS. CaSTRIS. SVAS. CoNIVNXIT. COPIAS.

An der Spitze ihrer Truppen, begleitet von einem reichen Gefolge, begrüßen sich die Heerführer Carl V. und Maximilian auf weitem Plane, während hüben und drüben die Fanfaren schmettern. In der Ferne schreiten geordnete Rotten mit vorgehaltenen Hellebarden, von dem unter einem riesigen Baume aufgeschlagenen kaiserlichen Zelte herkommend. Des Lagers Grenze bildet ein Strom, auf dessen jenseitigem Ufer ebenfalls kriegerische Gruppen sich bemerkbar machen. In ähnlicher Weise ist die Fläche des Deckels mit militärischen Episoden der Rheinübergangsscenen belebt.

Während man bei den hunderten von kleinen Figuren und Pferden, sowie der sonstigen landschaftlichen Staffage die Schärfe der Individualisirung und eine hingebende Detail-Ausführung bewundert, zeigt der ganze majestätische Bau des Bechers das nicht minder große Formgefühl des Künstlers. Unter der unteren Profilirung des Frieses springt die Kuppe nochmals in einer gedrückten, mit Mascarons verzierten Rundung vor, an die sich der Stiel, vermittelst auskragender, mit Adlern geschmückter Voluten, ansetzt, um dann in stetiger, nur durch einen reichen Knauf von Frucht- und Masken-emblemen unterbrochener Verjüngung sich mit dem reich gegliederten und ornamentirten Fuße zu verbinden.

Den oberen Abschluß bildet der edel geformte Deckel, überragt von einem Krieger in römischem Kostüm, in der einen Hand die Lanze, in der andern das emaillirte Wappen der Stadt Vere haltend.

Im Innern des Deckels findet sich das Wappen Maximilian Egmond's, ebenfalls emaillirt, während das des Geschenkgebers am Fuße eingravirt ist.

Ein späterer, in seiner Ausführung mehr an die Jannitzer'sche Schule erinnernd, war von der Stadt Harlem ausgestellt. Derselbe ist vom Verfertiger Ernst van Vianen dem heiligen Martinus gewidmet, der in vier Medaillons auf dem Kelche und einer kleinen Gruppe auf dem Deckel verherrlicht wird. Die figürlichen Darstellungen dieser Medaillons, Züge aus dem Leben des Heiligen darstellend, nach Kompositionen von Goltzius, sind prächtig getrieben, werden aber durch den Reiz der sie umgebenden, stark vortretenden und daher der ganzen Technik der Ciselirung Raum gebenden Blumenornamentation übertroffen.

Das Modell des Bechers ist von Heinrich de Keyser gemacht und erinnert in allen Einzelheiten der Ornamentation an die Augsburger Schule. Interessant ist die Kostenrechnung, welche die Herstellung des Bechers erforderte. Für denselben wurde gezahlt: 360 Fl. 4 St. 8 d., wovon de Keyser 25 Fl. und van Vianen 90 Fl. empfingen, während letzterem das Treiben des Blumenornaments und der figürlichen Darstellung mit 32 Fl. besonders vergütet wurde. Goltzius erhielt für seine Zeichnungen 1 ½ neuen Rosenobel oder 12 Fl. 7 St. 8 d. verehrt.

Als unbedingt auch einem holländischen Künstler, aber noch einem späteren Decennium (1614) angehörend, verdient endlich unsere eingehendere Aufmerksamkeit eine 52 Cent. im Durchmesser und 6 Cent. in der Tiefe messende vergoldete Silberschüssel mit Schenkkanne. Dieselbe trägt in der wie ein Schildbuckel in mehrfacher Profilirung vorspringenden Mitte das Wappen von Amsterdam in bunten Schmelzfarben, zunächst umgeben von einem Ornamentkranze, dem aber nach der abfallenden Rundung und sich demnächst in der Tiefe der Schüssel fortsetzend eine Darstellung der Schlacht bei Nieuwport in sehr flacher, gehämmerter Reliefarbeit folgt. Auf dem Rande der Schüssel in ovalen Ornamentmedaillons, von ziemlich flach gehaltenen, darum aber nicht weniger charakteristisch stilisirten Masken unterbrochen, finden sich in acht Feldern die Seegefechte von Scheepstryt und Middelborch (1574), der Untergang der spanischen Flotte 1588, der Ueberfall von Breda 1590, die Belagerung von Gertruidenberg 1593, das Gefecht von Turnhort, die Belagerungen von Bommel und St. Andries 1599—1600, die von Graeff 1602 und endlich der Angriff auf Gibraltar 1607. Die elegant gebaute Kanne enthält in drei Medaillons von entsprechender Randornamentation die Belagerung von Alkmaar, die Schlacht auf dem Zuidersee und die Entsetzung von Leiden 1573. Ihr schnabelförmiger Ausguß ist mit einem weiblichen Mascaron geschmückt, wie sich dann auch auf der Höhe des zierlich geschwungenen Henkels eine liebliche Frauenbüste aus der Ornamentation heraushebt.

Obwohl die ganze artistische Behandlung wegen der vielen Details hinter dem Becher von Vere entschieden zurückbleibt, so trägt das ganze Prunkgeschirr, abgesehen von der etwas langweilig minutiösen Technik in der Behandlung des Reliefs, doch noch den großen Charakter der besseren Renaissance an sich.

Wenn wir hiermit die glänzende Schaustellung der eigentlichen Goldschmiedekunst, obgleich eine Reihe zierlicher Trinkgeschirre und Geräthe noch näheres Eingehen verdienten, verlassen, so geschieht es nur, um auf einige Repräsentationen ihrer Schwesterkunst, der Emaillirung, noch mit ein paar Worten überzugehen. Dieselbe war nicht nur in einer erheblichen Anzahl älterer Limusiner Arbeiten, unter denen besonders ein achteckiges Salzfaß von email translucide mit schwebenden Frauenfiguren in der Art der pompejanischen Wandmalereien der edelsten Kunstperiode angehört, sondern auch in vielen späteren französischen, deutschen und niederländischen Arbeiten, welche zur Ausschmückung von Uhren, Bonbonièren und kleineren Geräthen dienen, reich und würdig vorgeführt.

Besonders aber erregte ein kleines Medaillon aus dem 15. Jahrhundert lebhafte Bewunderung. Dasselbe zeigt als inneres Bild die Verkündigung Maria's in durchschimmerndem Email auf Goldgrund und wird von einem erhaben ausgearbeiteten Kranze von goldenem Laubwerk mit emaillirten Lilien und Tulpen, sowie farbigen Vögeln in den Blätterverschlingungen außerordentlich kunstreich umrahmt. Die Behandlung der sich unter einer architektonischen Bogenstellung befindenden Figuren ist so edel, daß sie auf Raphaelische Einflüsse hindeutet und man die Arbeit für eine italienische zu halten versucht würde, wenn nicht eine französische Inschrift: IOIE. SANS. FIN. sie in das engere Vaterland der mittelalterlichen Schmelzarbeiten verwiese.

Mit diesen Betrachtungen möchten wohl die Höhenpunkte der Ausstellung, welche außerdem noch in weniger beachtungswerther Qualität Einiges an Mobiliar und Stoffen, sowie eine Sammlung von Fächern darbot, erschöpft sein. Wir können dieselbe nicht verlassen, ohne der Veranstalterin, der Königlichen Kunst-Genootschaap, unsere volle Anerkennung für das belangreiche und kostbare Material, welches sie aus allen Enden Hollands nach Amsterdam mit ebensovielem Geschmack wie feiner Auswahl zusammengetragen hatte, auszudrücken, und knüpfen daran die Hoffnung, daß sie in periodischer Wiederkehr mit diesen kunstfördernden Bestrebungen, vielleicht unter jedesmaliger Bevorzugung eines besonderen Fachgebietes, fortfahren möge, wobei wir denn wohl nächstens uns auf die Waffen- und die diesmal nur angedeuteten Manuskript- und Incunabeln-Schätze des Landes freuen dürften. Th.

Korrespondenz.

Wien, Mitte November.

B. G. Die Weltausstellung hat Vieles von dem gehalten, was sie versprochen hatte, aber nicht Alles. Zunächst haben sich manche der Träume, welche, durch sie angeregt, Spekulanten jeder Art mit kühnstem Fluge der Phantasie geträumt hatten, auch nicht annähernd erfüllt. Sie haben nach all' den schönen Traumbildern nun den Katzenjammer über ein sehr unangenehmes Erwachen zu überwinden. Es gab schlechte Zeiten während des friedlichen Völkerturniers. Eine Welt spürt sie in den Gliedern, und ich brauche Ihnen keine langen Geschichten davon zu erzählen, wie sie heranzogen, wie sie dann verwüstend über unsere Köpfe wegfegten und wie sie jetzt noch täglich durch kleine, schalkhafte Andeutungen uns zu verstehen geben, daß sie noch immer da sind.

Wie manches andere Haus, so mußte auch das Wiener Künstlerhaus die Noth der schweren Zeit über sich ergehen lassen. Die Leser dieser Blätter wissen, daß dieses Haus während der Weltausstellungszeit und darüber hinaus bis Ende dieses Jahres an einen hiesigen Kunsthändler um einen enormen Zins zu Ausstellungszwecken vermiethet worden ist. Die Ausstellung in dem kleinen Prachtbaue hatte sich denn auch schon des grandiosen Makart'schen Bildes halber eines bedeutenden Erfolges zu freuen, indessen war dieser Erfolg — so eigenthümlich das auch einem Werke Makart's gegenüber klingen mag — vorzugsweise ein moralischer. Die cyprische Königin hat ihre Rolle freilich noch lange nicht ausgespielt, aber sie beherrscht die Situation im Künstlerhause nicht mehr so ausschließlich, wie während der letzten Monate. Rede und Gegenrede wurde gehört, das Urtheil ist gesprochen, und die allgemeine Aufmerksamkeit kann sich nun wieder auch anderen Erscheinungen zuwenden. Die Unternehmer der Ausstellung verdienen Anerkennung dafür, daß sie sich bemüht haben, dem prächtigen Solo auch einen anständigen Chor an die Seite zu geben. Chorführer ist der Solist selbst — Hans Makart, — aber als solcher ist er dieses Mal entschieden schlecht disponirt, und es wäre bei Weitem besser gewesen, wenn er wegen plötzlich eingetretener Heiserkeit lieber nicht mitgethan hätte, als so. Das ziemlich große Gemälde Makart's, das wir bei diesen Worten im Sinne haben, stellt wieder die Titania aus dem Sommernachtstraum vor, und scheint eine der vom Künstler selbst verworfenen Skizzen zu dem Vorhange des Stadttheaters zu sein. Unter allen Umständen ist diese Titania mit ihrem „zärtlichen Esel" keine glückliche Leistung. Als Atelierscherz, als Experiment eines trüben Tages, an welchem die Lust zum Schaffen sich nicht einstellen will, und an welchem der Künstler sich doch Gewalt anthut, um die eigene unbefriedigte Stimmung los zu werden, an welchem er sich zur Arbeit zwingt, aber besonnen genug nicht an jenen Werken malt, bei welchen er sein ganzes Können einsetzen möchte, als die Frucht einiger solcher nichtsnutziger, katzenjämmerlicher Stunden möchte auch diese Titania hingenommen werden, nicht aber mit derselben kritiklosen Ruhe, wenn sie einen Ehrenplatz auf einer Ausstellung einnimmt, und wenn sie von Kunsthändlern,

die dem Publikum einen Namen, wie eitel Sand in die Augen streuen wollen, für horrende Summen feilgeboten wird. Makart hat bereits in flüchtigen Dekorationen, die er in übermüthiger Laune für Narrenfeste hinwarf, künstlerisch Werthvolleres geleistet, als mit diesem Nachtstück, das in der That ein wahres Nachtstück ist gegenüber seinen anderen glanzvollen Werken. Das Bild schwimmt sammt der Luft, dem Terrain und der Staffage in grünen und braunen Tinten und droht in denselben unterzugehen. Die Zeichnung ist flüchtig und in Folge dessen auch die Form und die Modellirung nur kaum angedeutet. Selbst das Beiwerk, all' das phantastische Pflanzenwerk, das er sonst so meisterlich zu behandeln versteht, zeigt dieses Mal nicht die virtuose Hand, die schon an sich sonst den Meister so hoch über alle seine Nachahmer erhebt.

Robert Ruß hat eine Landschaft ausgestellt, die von sich reden macht, aber dabei nicht unangefochten bleibt. Rühmenswerth bleibt indessen das Streben, das sich in diesem seinem „Praterbilde" kund giebt, und werth, daß es auch von anderen unserer Landschafter zur Richtschnur genommen werde; das Streben nämlich, neben der Herrschaft über die leblose Natur, auch die über die Kreatur, über Thier und Mensch, soweit es sich um Wiedergabe ihres Lebens und Treibens in der Natur handelt, zu erlangen. Ruß zeigt uns eine Partie aus dem „Wurstelprater". Dieser Theil unseres Praters ist eine unerschöpfliche Fundgrube für den Genremaler, der mit dem entsprechenden Blick begnadet ist. Ruß hat sein Bild reich ausgestattet mit genrehaften Zügen, und doch fehlt dem Werke der Lokalton, der richtige Charakter. Es sieht anders aus da unten, und wenn wir doch die reiche Staffage mit Anerkennung hervorheben, so sehen wir zunächst ab von der mangelnden Treue der Auffassung, von dem Mangel an individuellen Zügen aus der Welt des Wurstelpraters, und halten uns vielmehr an die große, nicht wegzuleugnende Geschicklichkeit, mit welcher der junge Landschafter diese Menschenmassen im Ganzen und Großen, sowie im Einzelnen bewältigt hat. Zeugt nun schon der figürliche Theil für eine geschickte, flinke Hand, so ist das in noch höherem Maße bei den rein landschaftlichen Partien der Fall. Man meint, wenn man das Bild vor sich hat, auch den Künstler zu sehen, wie er mit großer Geschwindigkeit und überlegener Sicherheit seinen Pinsel führt. Sein Strich ist markig und kräftig, aber stellenweise seelenlos; fröhliche Frische kennzeichnet ihn von Weitem, aber es schwebt nicht über ihm der duftige Hauch einer feinen Naturempfindung, eines stimmungsvollen, gänzlichen Aufgehens in den heimlichsten Zauber der in ihrer Schönheit nie ganz erfaßbaren Natur. Seine Technik ist eine zu virtuose, aber auch zu vordringliche, als daß sie dem Beschauer nicht sofort in die Augen springen sollte, nicht zum Vortheile der Leistung, die so ein äußerliches Gepräge erhält, umsomehr, als auch diese sehr routinirte Technik nicht Stich hält, wohl aber einen Stich hat — in's Manierirte. Zudem ist sie, um auf die Dauer fesseln zu können, nicht hinreichend vielseitig.

Ein sehr hübsches, ansprechendes Motiv zeigt E. v. Lichtenfels in seiner „Partie bei Weißenkirchen", und der angenehme Gegenstand hätte sicherlich noch mehr Glück machen müssen, wenn es dem Künstler gelungen wäre, durch eine kräftigere Farbe mehr entschiedene Wirkung zu erzielen und den dargestellten Objekten mehr Körperlichkeit zu verleihen. Huber's „Kühe auf der Weide" sind ein Bild von tiefer, gesättigter Färbung und nicht geringer Leuchtkraft des Tons. Schindler hat mehrere Landschaften ausgestellt, unter welchen namentlich ein kleines Bild, eine Reihe graziöser Bäumchen am Wasser darstellend, von hohem malerischen Reiz ist. Ribarz läßt in seinem Motiv von der Insel Sta. Lena bei Venedig erfreuliche Fortschritte erkennen. Mit großer Kühnheit wagt er sich an das hellste Sonnenlicht und weiß schlagende Wirkungen zu erzielen. Die Zeichnung der Architektur scheint nicht hinreichend sorgfältig zu sein; dagegen deutet alles Uebrige im Bilde, dem noch die Frische und der Reiz einer Naturstudie anklebt, auf gewissenhafte Detailstudien. Franz Ruben's Bilder zeigen seit einiger Zeit große Aehnlichkeit mit jenen des vorgenannten Malers. Wer von beiden Künstlern, die ihre Reisen und Studien zusammen zu machen pflegen, den bestimmenden Einfluß auf den anderen übt, das mag noch eine offene Frage bleiben. Ruben's „Park-Scene" ist ein anmuthendes Bildchen von eleganter Zeichnung; auch die Färbung ist, trotz ihrer stellenweisen Lichtlosigkeit, eine angenehme.

Eine Hauptzierde der Ausstellung sei zuletzt genannt — G. Richter's Portrait der Fürstin Carolath-Beuthen. Vor allen Dingen ist zu bemerken, daß eine solche Schönheit auf den ersten Blick den Beschauer gefangen nehmen müßte, auch wenn sie einen weniger bedeutenden Interpreten gefunden hätte. Selten hatte ein Künstler einen dankbareren Vorwurf, wie Richter dieses Mal, und angeregt dadurch, scheint er dieses Mal auch sich selbst übertroffen zu haben. Richter's Malweise, sonst leicht zu weich und glatt, und in gemeinem Sinne zu schön, d. h. mehr auf den Beifall der von der Oberfläche weg urtheilenden Menge, als auf den ernster Kennerschaft berechnet, hat sich hier als sehr wohlangebracht erwiesen. Diese zarten Züge einer verführerisch schönen jungen Dame dürften nicht mit breitem Strich und ruppigem Pinsel gegeben werden. Diese schimmernde sammetweiche Haut würde die Technik nicht vertragen, die man bei „bärtigen Alten" höchst wirksam finden würde. Lenbach's Portraits haben gewiß einen höheren künst-

lerischen Werth, als auch speziell das eben genannte Richter's; das will aber dieses Mal kaum mehr heißen, als daß sie eben für die kleine Gilde der Künstler selbst mehr Interesse bieten, die ihr Augenmerk vorzugsweise auf den Vortrag richten, aber nicht auch so für die übrige Welt, die sich an Portraits erfreuen will, und vielleicht auch nicht für die an einem Portrait zunächst Betheiligten. Hätte ich eine Frau, und wäre sie so schön wie die Fürstin Carolath, ich ließe sie auch lieber von Richter als von Lenbach malen, und würde so vielleicht verzichten müssen auf die Begeisterung einiger Fachgenossen des Künstlers, im Uebrigen aber mich erfreuen an dem Bilde; und da der Mensch mit und ohne Grund immer mehr oder weniger eitel ist, auch an den Lobsprüchen der Besucher. Meinen Großvater dagegen würde ich unbedingt Niemandem Anderen wie Lenbach in die Hände liefern; den mag er in interessantes Helldunkel setzen, wie er will, den möchte er der frappirenden Lichtwirkung halber so bleich anstreichen, wie er nur mag, mit geistreichen und charakteristischen Zügen ausstatten, so viel der Kopf aushält, während meine Frau vor lauter malerischer Lichtwirkung und interessanter Technik leicht um einen Theil ihrer Schönheit kommen könnte. Richter hat uns die ganze Gestalt der Fürstin vorgeführt, die Hände und alles Andere außer dem Kopfe für pure Nebensache, für irrelevant für die ganze Persönlichkeit gehalten. Lenbach dagegen begnügt sich gerne nur mit der Andeutung, gleichsam der Aposiopese der Hände und der Gewänder. Ein kräftiger Rüde zu den Füßen der Fürstin bildet einen energischen und hier wohlthuenden Kontrast zu dieser zarten und doch hehren, gottbegnadeten Erscheinung.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Die Düsseldorfer Gemälde-Galerie ist um eine werthvolle Sammlung alter Gemälde bereichert worden, welche die Herren Ernst und Otto von Stutterheim derselben zum Geschenk gemacht haben. Es sind fünfunddreißig Bilder, unter denen sich mehrere gute Kopien von Werken der früheren Düsseldorfer, jetzt Münchener Galerie befinden. Dieselben waren lange Zeit im Besitz der Familie der Geschenkgeber und dadurch in weiteren Kreisen fast unbekannt, so daß man sich umsomehr freuen darf, sie dieser Verborgenheit entzogen zu sehen. Die Galerie hat außerdem noch eine kleine Landschaft des jüngst gestorbenen Professors August Weber von dem Kaufmann Hohmann zum Geschenk erhalten, welche zwar nicht so liebevoll durchgeführt ist, wie die meisten Bilder des trefflichen Künstlers, aber für seine Auffassung und Behandlungsweise äußerst charakteristisch erscheint.

Vermischte Nachrichten.

B. Professor Wilhelm Camphausen in Düsseldorf hat das große Reiterportrait des deutschen Kaisers nunmehr vollendet, welches er im Auftrage desselben zu malen hatte. Es war vor der Absendung nach Berlin mehrere Tage bei Herrn Ed. Schulte ausgestellt und erregte vieles Aufsehen. Kaiser Wilhelm ist auf einem galoppirenden Braunen dargestellt, wie er dem siegreichen Heere voransprengt und mit der erhobenen rechten Hand einen Angriffspunkt zu bezeichnen scheint. Hinter ihm reitet Graf Moltke, dem die Ulanen mit wehenden Fähnchen folgen. Französische Waffen liegen am Boden; die landschaftliche Umgebung charakterisirt das Schlachtfeld von Gravelotte. Die Auffassung des Ganzen ist äußerst lebensvoll, und die Ausführung entspricht den Erwartungen, die wir von Camphausen's Werken hegen dürfen. Das treffliche Bild reiht sich den berühmten Reiterportraits des alten Fritz und des großen Kurfürsten desselben Meisters würdig an und wird sich gewiß überall einer ähnlichen Anerkennung erfreuen.

B. **Theodor Mintrop** hat einen ungemein reichhaltigen Schatz von ausgeführten und skizzirten Kompositionen hinterlassen, die sich wie alle Schöpfungen dieses genialen Meisters durch Poesie und Originalität in hohem Grade auszeichnen. Es darf deßhalb die Nachricht mit Freude begrüßt werden, daß es auch weiteren Kreisen bald vergönnt sein soll, sich an diesen Perlen ächter Kunst zu erfreuen, indem viele der besten Entwürfe Mintrop's in wohlgelungenen Vervielfältigungen erscheinen werden. Die Gebrüder Spiethoff in Düsseldorf haben das Verdienst, dies Unternehmen zu ermöglichen. Sie haben den künstlerischen Nachlaß gekauft und lassen in ihrem Verlage die Nachbildungen erscheinen, welche unter Aufsicht und Leitung des Malers Eduard Geselschap erfolgen. Letzterer war bekanntlich der treueste Freund Mintrop's, und weiß daher wie kein Anderer auf dessen Intentionen einzugehen, so daß die Wiedergabe dem Geiste der Originale entspricht. Drei Blätter sind bereits erschienen, welche dies deutlich erkennen lassen. In feinstem Farbendruck von Lüttmann ausgeführt, zeigen sie in reizenden Kindergestalten die Maibowle, allegorisch dargestellt, die Mintrop mehrmals so phantasievoll behandelt hat. Im Hauptbilde sehen wir die Zubereitung derselben und in den kleineren Seitenbildern Waldmeister und Rebensaft, welche ihre Gaben hinzutragen. Knaben und Mädchen in den verschiedensten Stellungen und Bewegungen bringen einen Reichthum von Motiven zur Anschauung, wie nur ein seltenes Talent sie erfinden kann. Durch das Ganze geht ein Zug freudigster Lust und dichterischen Schwunges, so daß diese Blätter eine schöne Zierde jeden Zimmers, namentlich der Speisesäle, abgeben können. Die Allegorie der vier Jahreszeiten in vier Blättern, in Farbendruck, sowie die vier Gattungen der Musik, in Lithographien, werden demnächst erscheinen, denen sich dann die Anbetung der Engel in Lichtdruck, die Vertreibung des Pan vom Lager der Venus in Farbendruck und die bekannte großartige Komposition des Christbaumes in Photographie anschließen sollen. Es sind alle Arten der Vervielfältigung gewählt, um die verschiedenen Werke möglichst ihrem Charakter entsprechend wiederzugeben, neben den schon genannten Weisen Kupferstich, Holzschnitt, Phototypie. Möge das Publikum dem großartigen Unternehmen fördernd entgegenkommen, damit es gelingt, die trefflichen Schöpfungen Mintrop's immer mehr zum Gemeingut des deutschen Volkes zu machen, wie sie es verdienen. Die Kunsthandlung von H. Michels in Düsseldorf hat den buchhändlerischen Vertrieb übernommen und versendet die bezüglichen Prospekte.

Berliner Akademie. Vor Kurzem empfing der preußische Kultus-Minister Dr. Falk die Deputation der berliner Künstler, bestehend aus dem Bildhauer Herrn Professor Sußmann-Hellborn und den Malern Herrn Paul Meyerheim und Herrn Gustav Spangenberg, welche ihm eine Adresse überreichten, die um Ernennung des Herrn A. v. Werner zum Direktor der Akademie der Künste petitionirt. Die Adresse trägt die Unterschrift aller berliner Künstler, unter andern die von Oskar Begas, Meyer von Bremen, Schauß, Gropius, Menzel, Güterbock, A. v. Heyden, Plockhorst, Brendel und Gustav Richter. Die Künstler, welche zugleich Mitglieder der Akademie sind, haben nicht unterzeichnet, da sie schon in dieser Eigenschaft die Ernennung des Herrn v. Werner beantragt haben. Die Adresse lautet nach der Elb. Z.: „Excellenz! Gegenüber den verschiedenen Gerüchten, die über eine bevorstehende Wiederbesetzung des Direktorats der Königlichen Akademieen der bildenden Künste im Umlauf sind, fühlen sich die unterzeichneten Mitglieder der berliner Künstlerschaft gedrungen, Ew. Excellenz ihre vollständige Zustimmung zu dem vor mehreren Monaten von dem Senate der Akademie gemachten Vorschlage, Herrn A. v. Werner zu dieser Stellung zu berufen, auszusprechen. Seine hervorragende Begabung und sein ungewöhnliches Können befähigen ihn vor Anderen, einen künstlerischen Lehrgang, wie er heute durchaus nothwendig ist, zu leiten, sowie den Lernenden

mustergültiges Vorbild zu sein. In der persönlichen Energie und Umsicht desselben finden wir eine sichere Bürgschaft für unsere Erwartung, daß er es verstehen werde, eine Anstalt, wie die in Rede stehende, zu der Bedeutung zu erheben, die sie einzunehmen berufen ist. Nur ein so allgemein als tüchtig anerkannter berliner Künstler kann nach unserer Ueberzeugung an der Spitze der Akademie stehen. In der Hoffnung, daß unsere Wünsche bei Ew. Excellenz geneigte Erwägung finden werden, zeichnen wir" ꝛc. ꝛc. Der Kultus-Minister sprach in seiner Antwort seine volle Zustimmung zu dem in der Adresse kundgegebenen Wunsch aus und betonte besonders, daß auch er die Ueberzeugung habe, daß Herr v. Werner sich in den Kreisen der berliner Künstler der verdientesten Sympathieen erfreue und allgemein als zur Führerschaft derselben berufen angesehen werde. Bisher sei es nicht möglich gewesen, dem Antrage des Senates der Akademie Folge zu geben, da Seitens der Regierung anläßlich der Wiederbesetzung der Direktorstelle der Akademie auch eine Reorganisation derselben beabsichtigt würde. Dieselbe unterliege aber aus finanziellen Rücksichten der Genehmigung des Landtages. Es würde daher in dem demnächst einzubringenden Etat des Kultus-Ministeriums ein Posten zu diesem Zwecke angesetzt und dem Landtage zur Beschlußfassung unterbreitet werden.

Vom Kunstmarkt.

Trollhättan- und Göta-Kanal in Photographien. Der gesteigerte Besuch des schwedischen Nordens hat das Bedürfniß nach guten photographischen Landschaftsaufnahmen hervorgerufen, dem bisher nur sehr unvollkommen genügt werden konnte. Eine um so größere Anerkennung verdienen die gegenwärtig im Depot bei Eduard Quaas (Kunsthandlung in Berlin, Stechbahn 2) befindlichen Dahllöf'schen Photographien (auf Karton 24 × 31 Centimeter), welche an Präcision und Zartheit der Tonabstufungen sich dem Besten in diesem Fache zur Seite stellen. Die aus circa 100 Blatt bestehende Sammlung umfaßt den Göta-Kanal (20 Nummern), Trollhättan-Kanal und -Fälle (21 Nummern), Dalsland-Kanal (12 Nummern), Göteborg (20 Nummern), Lilla-Edet, Marstrand, Kungfors, Fredrikshald, Bryngelnäs, Wiskafors, Hjälltorps, Oxelösund, Stegeborg, Slätbaken.

Inserate.

Das systematische Sach- und Ortsregister

zu den vier letzten Jahrgängen der Zeitschrift ist in Vorbereitung und wird Anfang des nächsten Jahres erscheinen.

Hierzu zwei Beilagen, 1. von Paul Neff in Stuttgart, 2. von Alphons Dürr in Leipzig.

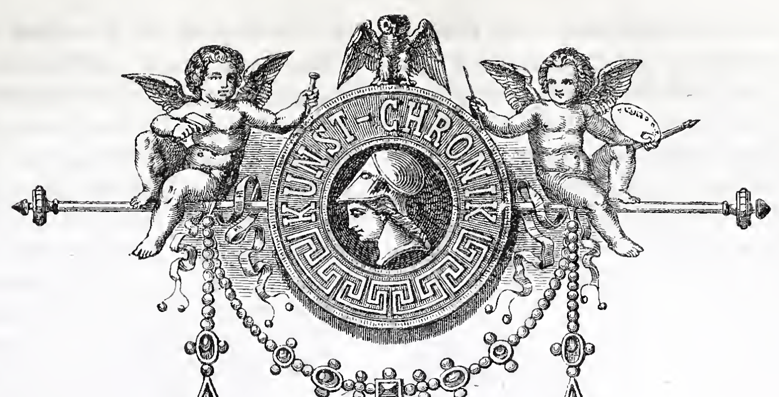
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

5. December



Nr. 8.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

Mit Illustrationen.

I.



Es scheint, als ob der mit der Kunst verbundene Buchhandel zur heurigen Weihnachtsbescheerung mäßiger beisteuern wolle, als es gemeiniglich der Fall ist. Indeß kehren sie wieder, die allbekannten Zugvögel mit einfarbigem, buntem oder goldbesäumtem Gefieder, die, wenn auch nicht als Individuen, doch als Art und Gattung ganz dieselben erscheinen, wie ihre Vorgänger vor einem, zwei und mehreren Jahren. Nur wenige derselben freilich kündigen heutzutage durch einen Familiennamen an, daß sie blos Glieder in der Kette der von der Spule der Zeit abrollenden Jahrgänge sind. Unser nach Neuem trachtendes, im Wechsel sich gefallendes Geschlecht liebt die häufige Wiederkehr derselben Erscheinung nicht. Das war anders vor Zeiten, wo gerade der altgewohnte Name auf Willkomm rechnen konnte, selbst dann noch, wenn das Wesen des Dinges sich zu seinem Nachtheil verändert hatte. Die Welt von heute hat keine Ahnung mehr von jenem kleinbürgerlichem, in regulärem Takte sich bewegenden Familienleben, für welches der neue Jahrgang von Gubitz' Volkskalender ein Ereigniß war, das mit einer gewissen Spannung erwartet wurde; sie



Aus Ludwig Richter's Illustrationen zu W. O. v. Horn's Schriften.

hat keine Vorstellung von dem Eindruck, den das neuerschienene „Vielliebchen", die neue „Cornelia" oder „Urania", und wie die Schwestern dieser Literaturfamilie

alle heißen, auf das Gemüth der jungen Gattin machten, wenn sie auch so regelmäßig wie der Honigkuchen und die Spekulatiusplätzchen sich bei der Christbescheerung einfanden. Mit welch' einer Pietät hing die Familie an diesen einmal eingebürgerten Hausfreunden, von denen der eine seine lehrreichen Erzählungen und munteren Scherze mit Holzschnitten, der andere seine romantischen Novellen und Gedichte vornehmer und einschmeichelnder mit Stahlstichen verzierte. In Familienkreisen, wo es hoch herging, trat wohl noch das schon einer jüngeren Zeit entsprungene „Künstler-Album" hinzu mit seinen sauber ausgeführten Lithographien, in denen die Düsseldorfer Schule ihre Art und Richtung dem gebildeten Publikum näher brachte. Die Almanachs und Taschenbücher mit ihren „englischen" Stahlstichen zweifelhaften Werthes sind längst in die Rumpelkammer geworfen, die Volkskalender, an denen der deutsche Holzschnitt zuerst seine Kraft erprobte und stählte, haben sich zwar quantitativ vermehrt, aber ihre Qualität hat dabei kaum gewonnen, und nicht ohne eine leise Wallung des Unmuths kann man z. B. die entarteten Erben des Namen Nieritz in die Hand nehmen, in welchen ehedem das Kunstverständniß des Verlegers das Muster eines ächten Volksbuches geschaffen. Die Künstleralbums vegetiren nur noch im Kampfe mit der Photographie und werden, je mehr das Geschlecht, das ihnen anhing, ausstirbt, desto rascher in diesem Kampfe um's Dasein erliegen müssen.

Aus Oskar Pletsch „Der alte Bekannte."

Statt der laufenden Jahrgänge beliebt gewordener anthologisch angelegter Erscheinungen, die ihren Halt in der Thätigkeit des Verlegers finden, treten heutzutage in den Vordergrund der periodischen Weihnachtsliteratur die von einem einzigen Künstlernamen getragenen Erscheinungen. Sehr triftig bezeichnet daher Oskar Pletsch seine neueste Gabe für den Kindertisch mit dem Titel „Der alte Bekannte" (Verlag von A. Dürr). Das lautet jedenfalls hübscher als „O. Pletsch' Kinderbücher. Achter Jahrgang." Ein alter und auch gern gesehener Bekannter fürwahr, aber auch, mit Verlaub, in dem, was er uns bringt, eine nicht gerade mehr überraschende Erscheinung. Wären diese Holzschnitte, für deren vorzügliche Ausführung die beigegebene Probe sprechen mag, das Debut des Autors, gewiß wir würden bei ihrer Betrachtung eine ganz andere Freude haben als heute, wo wir die Typen kennen, die bei ihrer wiederkehrenden Erscheinung wie eine zu oft vorgesetzte Delikatesse einen Theil des alten Reizes eingebüßt haben. Zwar hat unser alter Bekannter sich sichtlich Mühe gegeben, aus den Kreisen der wohldressirten, frisch gewaschenen und modisch gekleideten Lieblinge wohl situirter Eltern hinaus in die freie Welt zu treten, wo Bettelmann und Bauernkinder gewöhnliche Erscheinungen sind; aber wunderlich genug, diese Zöglinge der freien Natur schmecken trotz Barfüßen und Pluderhosen doch immer nach „Salon", sehen wie verkleidete Sprößlinge der eleganten Welt aus, immer nett und allerliebst, gefällig und anziehend. Die Kinder haben „angeborene" Manier, und das Unmanierliche steht ihnen, wo es als Motiv vorkommt, nicht recht zu Gesicht. Manier heißt gute Lebensart, heißt aber auch verknöchertes Formgefühl, dem selbst ein gut angelegtes Talent bei einseitiger Produktionsweise gar zu leicht anheimfallen kann.

Doch, was man auch einwenden mag gegen die Auffassung des Künstlers, unbedingtes Lob muß man der Anlage und Ausführung der Holzschnitte zollen. Wollen wir auch zugeben, daß die heutige Technik mit ihren feinen Instrumenten, ihrem festen Hirnholz das Recht hat, die xylographische Kunstübung bis zur vollen malerischen Wirkung der Darstellung zu steigern, — in der von Ludwig Richter vorgezeichneten Weise, der Halbmanier, die den Umriß zur vollen Geltung bringt, in den tiefsten Schatten noch völlig klar bleibt und das Bild selbst als einen Ausschnitt aus Natur und Leben mit der Andeutung erscheinen läßt, daß rechts und links, oben und unten die Scenerie, wenn sie von Bedeutung wäre, noch fortgesetzt werden könnte, wir meinen diese durch die Verwendung des Holzschnittes als Begleiter des Typendruckes vorgezeichnete Behandlung, behält in ihrer weisen Selbstbeschränkung immer ihre großen Vorzüge und das unbestrittene Recht der Erstgeburt gegenüber der bildmäßigen, malerisch durchgeführten oder mit der Eleganz des Stahlstichs konkurrirenden Weise der modernen Holzschnittvirtuosen. Aber der Meister sind wenige, die so wie Pletsch das rechte Maß zu halten wissen in der Betonung des Dunkels, in der Modellirung der Form und der Bezeichnung des Stofflichen, daß das Ganze harmonisch ausklingt.

Hätte unser Künstler diese seine Stärke richtig erkannt, wahrlich der Einfall wäre ihm nicht gekommen, den Sonnengott anzurufen zu lichtbildlicher Vervielfältigung seiner Zeichnungen, deren zwölf er in seiner „Bildermappe" zusammengestellt. Der Erfolg Hendschel's scheint ihm zu Kopfe gestiegen zu sein. Aber „Eines schickt sich nicht für Alle". Was O. Pletsch zeichnet, ist für Holzschnitt gedacht, Hendschel's Skizzen sind aber Erzeugnisse zufälliger Laune, deren Ziel erfüllt ist, wenn der Einfall auf dem Papiere haftet. Sie sind so eigenartig, daß sie jeder Uebersetzung in ein anderes Idiom spotten oder doch wie der Schmetterling aus der Hand des Knaben nicht ohne Einbuße ihres besten Theils davonkommen würden. Wo Hendschel ausführt und die Skizze zur Komposition zustutzt, geht seinem Wein ein gutes Theil der Blume aus, so reizvoll auch immer die ausgeführten Bildchen sind, deren er uns heuer eine neue Reihe vorführt. Des Skizzenbuches Zweiter Theil (Frankfurt, Prestel), dessen Schwerpunkt wieder auf den leicht mit der Feder skizzirten drolligen und burlesken Scenen aus dem Kinder-, Haus-, Straßen- und Reiseleben beruht, wird wie sein Vorgänger ein Kassenstück werden, mit dessen Anpreisung man etwas sehr Ueberflüssiges thun würde.



Aus Ludwig Richter's Illustrationen zu W. O. v. Horn's Schriften.

Fast scheint es, als ob die glänzende Aufnahme, die Hendschel gefunden, auch den Altmeister Ludwig Richter veranlaßt habe, einmal die Zauberlaterne auf seine Produktionen wirken zu lassen. Oder war es nur ein spekulativer Verleger-Einfall, der uns „Altes und Neues" (Dresden, H. Richter) in Lichtdruck vorführt? So interessant es jedenfalls ist, den Strich des Meisters ganz unverfälscht vor Augen zu haben, und so wenig Zweifel wir hegen, daß eine andere Hand gar manche Feinheit der Züge verwischen würde, wollte sie das Original auf Holz, Stein oder Kupfer bringen, so können wir uns doch gerade bei der Ausführung, die Richter eigenthümlich ist, nicht recht mit dieser Gabe des Lichtdrucks befreunden. Vor Allem sind es die nebelgrauen Lüfte, die uns da am meisten stören, wo der Meister offenbar an Sonnenschein oder leuchtenden Sonnenhimmel gedacht hat. Auch die unreinen und flatzigen Schatten fallen auf einigen Blättern unangenehm auf. Aber diese kleinen Mängel des technischen

Verfahrens sollen uns nicht abhalten, das Ganze als eine der liebenswürdigsten Erscheinungen des heurigen Christmarkts zu begrüßen. Alles, was Richter schafft, hat einen festtäglichen Charakter, trägt den Stempel eines warm empfindenden Herzens, einer von keiner Dissonanz gestörten naiven Seelenruhe, daß das Anschauen fast wie Trost wirkt auf alle von dem Wirwarr des heutigen Weltgetriebes beunruhigten Gemüther.

Doch wir sprechen damit etwas aus, was im Grunde des Kriterium der Echtheit für jede Kunstleistung ist. Erbaulich soll das Kunstwerk sein, wenn nicht immer erhebend, so doch beruhigend wirken und die gemeine Noth des Daseins vergessen machen. Und gerade der populäre Künstler, der mit Hülfe des Holzschnitts seine Ideen in die Massen trägt, sollte sich der schönen Mission des Talentes bewußt sein in der Weise, wie es Richter war und wie er es wohl jetzt noch sein würde, wenn die zitternde Hand, die uns das späteste Blatt unseres Albums, vom Jahre 1872, verräth, der immer noch frischen Phantasie nicht den Dienst versagte. Der Dichter, der seinen Lebensabend herannahen sieht, pflegt die zerstreuten Blätter seiner Muse zusammenzuraffen, um in einer Gesammtausgabe die Summe ihres Werthes darzustellen. Das vermag der Künstler nicht, der als Illustrator mit freigebiger Hand hierhin und dorthin spendete und austheilte, was ein Gott ihm gegeben. Ihm müssen die Verleger zu Hülfe kommen, um der Mit- und Nachwelt ein möglichst vollständiges Bild von dem Wesen des allbekannten und doch immer nur von einem kleinen Kreise richtig erkannten und voll geschätzten Meisters zu geben. Wir rechnen es darum der Firma J. D. Sauerländer hoch an, daß sie den von den beiden Wigands in früheren Jahren schon zusammengestellten Richteralbums ein neues hinzugefügt hat: Ludwig Richters Illustrationen zu W. O. von Horn's Schriften, 2 Bände. Der treuherzige Humor und der sinnige Ernst, der in diesen Blättern waltet, die unendliche Fülle der Motive, die auch in den winzigsten Figürchen ausgesprochene Menschenkenntniß, machen die Sammlung zu einem echten Bilderbuch für Haus und Familie, an welchem das Auge immer wieder neue Reize und Schönheiten entdecken wird, wenn es sich an der bunten Geistlosigkeit goldstrotzender Prachtalbums längst satt und müde gesehen.

E. A. S.

(Fortsetzung folgt.)



Karl Röttger's Photographien.

Unter so Vielem, das auf der Weltausstellung nicht zur genügenden Beachtung gekommen ist, verdienen die photographischen Arbeiten aus dem Atelier des Herrn Karl Röttger, Kais. Hofbuchhändlers (Firma: H. Schmitzdorff) zu St. Petersburg, welche in der Rotunde einen nicht allzu geeigneten Platz gefunden hatten, noch eine nachträgliche Erwähnung. Es war nur ein Theil derselben überhaupt zur wirklichen Ausstellung gebracht, nämlich eine Anzahl von Photographien nach Gemälden der Kais. Eremitage. Es handelt sich bei solchen Aufnahmen direkt nach Gemälden bekanntlich um eine für die photographische Technik ganz besonders schwierige Aufgabe. Wird es nun aber voraussichtlich auch nie gelingen, hier der frei künstlerischen Reproduktion entscheidende Konkurrenz zu machen, so ist doch ein solcher Grad des Gelingens, wie die Röttger'schen Blätter ihn aufweisen, schon an sich erfreulich, noch mehr aber erscheint er anerkennenswerth, sobald man sich nur einmal der Mühe, des Geschicks und geradezu künstlerischen Geschmacks und Blickes, endlich nicht ganz zuletzt auch des Aufwandes erinnert, ohne alles das so weit nie zu kommen war, und dazu an einem Orte, wie Petersburg, der noch absonderliche lokale klimatische Schwierigkeiten bietet.

Es muß betont werden, daß die Aufnahmen, soweit sie größeres Quartformat haben, nach dem Originale ganz ohne Zuhülfenahme von Retouchen, sei es auf dem Negativ, sei es auf der Kopie, zu Stande gebracht sind, Hülfen, deren Röttger bei seinen ersten Anfängen dieser Art nicht entrathen zu können gemeint hatte. Das ist wesentlich zur Beurtheilung der Stufe, auf welcher diese Blätter als photographische Leistungen stehen. Daß eine bisher erst sehr wenig mit ihren Schätzen allgemeiner bekannte Sammlung, wie die der Eremitage, für ein solches Unternehmen vollauf würdige Originale in großer Zahl bietet, wissen Fachkenner allerdings zur Genüge, und sie werden auch an diesen Blättern nicht ganz vorübergegangen sein. Sie dürfen aber allgemeinerer Aufmerksamkeit empfohlen werden. Mit ihnen kehren zu uns Schönheiten zurück, die der ferne Norden entführte und lange nur für sich bewahren wollte. Man soll dem, was so ein Einzelner auf eigene Hand unternahm und was er mit dem ganzen Interesse eines Kunstliebhabers, nicht mit der Berechnung eines Geschäftsmannes, so weit förderte, dankbar sich erweisen.

Ein anderer Theil der Röttger'schen Arbeiten erschloß sich auf der Weltausstellung nur auf besonderes Verlangen den Wenigen, welche schon zuvor davon wußten. Es sind die photographischen Prachtpublikationen einer gewählten Anzahl von antiken Kunstarbeiten der Eremitage, und zwar aus derjenigen Abtheilung, in welcher die Eremitage allen anderen Museen es zuvorthut, der der griechischen Funde aus Südrußland, namentlich von der Krim und der Halbinsel Taman. Der gelehrten Benutzung dient ein Text des Petersburger Akademikers L. Stephani. Dieser Text giebt auch die dem kunstindustriellen Benutzer wissenswerthen Notizen über die einzelnen Objekte. Es sind dieses Gold- und Silberarbeiten aus einer gerade in dem Zweige solcher Kleinkunst hochentwickelten Periode. Bei der Seltenheit griechischer Arbeiten dieser Art, bei der Entlegenheit denn doch des Aufbewahrungsortes, bei dem Umstande ferner, daß zwar sorgfältige Abbildungen der Hauptstücke bereits existiren (Compte rendu de la commission archéologique de St. Pétersbourg), diese Abbildungen aber doch keinen vollen Begriff von dem hohen Reize dieser Schmucksachen zu geben vermögen, auch das große kostspielige Werk, in dem sie sich befinden, sogar auf Bibliotheken nur zu oft umsonst gesucht wird, ist die neue photographische Publikation, namentlich auch im Interesse der Gold- und Silberschmiedekunst, sehr zu begrüßen und zu empfehlen. Bei dem Aufschwunge, den auch diese Technik unverkennbar nimmt, an sehr vielen Orten aber gar sehr erst noch zu nehmen hat, kann eine solche Mustersammlung ihrer Verwerthung wohl sicher sein, sobald sie nur bekannt wird. Sind es doch noch vielfach freier anmuthige Arbeiten, als die, nach welchen Castellani in Rom seine mit so viel Beifall aufgenommene Regeneration des Goldschmucks vorgenommen hat; sind es doch, wo Castellani vorzugsweise an etruskische Fundstücke als seine Vorbilder gewiesen war, durchaus griechische Arbeiten, die hier geboten werden!

Es sind zwei Werke, welche, wenn sie auf der Ausstellung im Dunkel blieben, im Buchhandel überall zugänglich sind. Die Silbervase von Nikopol in der Kaiserl. Eremitage. Mit allerhöchster Autorisation photographirt und herausgegeben von Karl Röttger, Kaiserl. Hofbuchhändler. Mit erläuterndem Texte von Ludolf Stephani. St. Petersburg 1873. Tafeln in groß Folio, Text in kleinerem Format. Dieses Werk ist fertig; das folgende verspricht noch eine Fortsetzung und dürfte in dieser immer mehr an Bedeutung gewinnen. Die Alterthümer von Kertsch in der Kaiserlichen Eremitage. Mit allerhöchster Autorisation photographirt von Karl Röttger, Kais. Hofbuchhändler. Mit erläuterndem Texte von Ludolf Stephani. 1. Lieferung Taf. I—VIII, (enthält) das Grab der Demeterpriesterin. St. Petersburg 1873. Taff. in Folio, Text in 4°.

Bei dieser Gelegenheit mag erwähnt werden, daß der Pariser W. Fröhner im neuesten Hefte (Lief. 8, 9 und 10) seines Werkes Les musées de France (Verlag von J. Rothschild in Paris.) auf zwei Tafeln eine Anzahl zierlicher antiker Goldarbeiten in farbiger Lithographie veröffentlicht hat. C.

Korrespondenz.

Hamburg, im November.

Eine Versäumniß meines letzten Berichts muß ich vor allen Dingen gut machen, indem ich der Aquarelle von R. Koch mit gebührendem Lobe gedenke. Zumal die „Ansicht eines Kanals"*[1]) ist von wirklich ungewöhnlicher Vollendung. Nicht minder vortheilhaft präsentiren sich drei Aquarelle von Eibner, „Kathedrale von Burgos"* und zwei venetianische Ansichten, Architekturbilder, in denen die Aquarell-Technik mit tadelloser Meisterschaft gehandhabt wird. Dasselbe Lob darf auch den Marinen* unseres wackern Hünten, die der Natur des Gegenstandes entsprechend mit breiterem Pinsel behandelt sind, nicht vorenthalten werden; die Werke der drei genannten Künstler dürfen unbedenklich den besten Leistungen der englischen Aquarellisten an die Seite gestellt werden. Um die Revue über die kleineren Sachen abzuschließen, erwähne ich noch die Bleistiftskizze von Voltz, Heimkehr der Heerde (ex ungue leonem!) und die saubern Federzeichnungen von H. Kaufmann, deren poesievolle Stimmung sie zu kleinen Kabinetsstücken von großem Werth erhebt.

Die Ausstellung der Oelgemälde war ungewöhnlich reich an bemerkenswerthen Leistungen. Um mit den Landschaften zu beginnen, so war besonders Düsseldorf durch Burnier, Landschaft mit Vieh*, Deiters, Wald-Inneres, und Saltzmann, Herbstabend, in entschieden hervorragender Weise vertreten. Dagegen erregt T. v. Starkenborgh durch seine Einladung zur Kirmes einen unbehaglichen Zwiespalt der Gefühle. Man möchte der mit Bravour komponirten und kolorirten Landschaft gern uneingeschränktes Lob ertheilen, wenn nicht einzelne Partieen mit einer bedenklichen Flüchtigkeit hingeworfen wären; die keck hineingezeichnete Staffage erfreut durch zwei bis drei originelle Figuren, und der ganze Rest ist in wahrhaft unverantwortlicher Weise hingekleckst. Unverantwortlich, weil der Künstler es besser machen kann, und die flüchtige Ausführung nicht durch die Ausrede, daß er als Landschafter den Figuren nicht gewachsen sei, zu entschuldigen ist, da ja eben die

---

1) Die mit einem Sternchen bezeichneten Werke wurden vom hiesigen Kunstverein zur Verloosung angekauft, eine in jeder Beziehung befriedigende Auswahl.

besseren Partieen das Gegentheil beweisen. Von dem schlechten Beispiel, welches dadurch anderen, minder begabten Malern gegeben wird, will ich gar nicht einmal reden. Das direkte Gegenstück zu dem vorigen ist eine Mondscheinlandschaft von Douzette, der sich keine Mühe verdrießen läßt, um die brillanten Effekte seines Bildes auch nicht durch die geringste Flüchtigkeit zu beeinträchtigen. Ein einigermaßen unbehagliches Gefühl will uns auch bei dem Decamerone von Flor in Rom, welcher auf die Landschaft großes Gewicht legt, nicht ganz verlassen. Der Ausblick auf das in duftiger Ferne daliegende Florenz und der glückliche Gegensatz zwischen der dunklen Baumgruppe und den lichten Gewändern der Damen ist nicht ohne poetischen Reiz; den Figuren fehlt aber bei aller Anmuth die schalkhafte und kecke Laune des Boccaccio, und sie haben in Gesten und Haltung etwas Hölzernes. Unter den Marinebildern notiren wir zwei von Hünten, mit gewohnter Virtuosität gemalt, und zwei von Leitner, der im Jahre 1869 den preußischen Kronprinzen auf dessen Orientreise begleitete. Die erste Frucht (meines Wissens) der heimgebrachten Skizzenmappe bieten uns diese beiden Gemälde, die Einschiffung des hohen Reisenden in Jaffa und in Konstantinopel darstellend. Die monotone Behandlung der im Hintergrunde liegenden Stadttheile, auf dem einen Bilde violett, auf dem andern röthlich mit aufgesetzten hellen Lichtern und des grünlich grauen Meeres wird wohl nur bedingten Beifall finden. Es ist allerdings nicht zu verkennen, daß die windstille Luft, die kaum bewegte See und die regungslos daliegenden und salutirenden Kriegsschiffe der Entfaltung des eigentlichen Talents des Marinemalers nur geringen Spielraum gewähren. Andererseits darf nicht verschwiegen werden, daß von einer ferneren Ausbeutung der erwähnten Reise zur Darstellung von historisch so unbedeutenden und künstlerisch so ungünstigen Staatsaktionen im Interesse des Künstlers und des Publikums entschieden abzurathen ist.

Simmonds aus Hamburg (in Düsseldorf) ist einmal in das Portraitfach übergegangen. Wer die durchaus gewöhnlichen Genrebilder des Genannten gesehen hatte, konnte sich einer gewissen Ueberraschung über die charakteristische Auffassung und von seiner sonstigen flauen Malweise vortheilhaft abweichende Behandlung in diesem Portrait seines Vaters nicht erwehren. Der bewährte Veteran dieses Faches, Steinfurth, stellte zwei Kinderportraits aus, die seinen alten Ruf rechtfertigen. Die frischen Kindergesichter, ein Knabe und ein Mädchen, werden durch den als Hintergrund dienenden dunkelgrünen Vorhang effektvoll herausgehoben.

Unter den Genrebildern verdienen besondere Erwähnung: Velten, „Erwartungsvoll" (Kinder mit Rattenfänger und Katze vor der geöffneten Mausefalle das Herauskommen des armen Nagers erwartend), Jessen, „Verbummelter Wassertrinker", mit spezifisch hamburgischer Staffage, Dimitrkaff, „In tausend Aengsten", Ortlieb, „In frommem Schutz" (der Mönch eine urkomische Figur von drastischer Wirkung); sie alle erzählen ihre kleine Geschichte mit wenigen prägnanten Zügen, und erreichen die belustigende Wirkung, ohne in das niedrig Komische oder in die Karikatur zu verfallen. Das Genre der bona fide (nicht als Göttinnen oder Heroinnen verkleideten) Zofen des Rococo vertritt Strecker, und noch anmuthiger als dieser Burfield (beide in Düsseldorf). Einfachere Motive behandeln M. Michael in seiner „Italienerin mit Kind", und Megendorfer in seinem „Pagen"*; letzteres ist ein außerordentlich liebenswürdiges Bildchen, welches ohne Frage die Krone aller ausgestellten Genrebilder genannt zu werden verdient. Heimerdinger's „Obstverkäuferin" ist von einem unnatürlich glühenden Kolorit, das Obst selbst aber vortrefflich, wie denn in dem eigentlichen Stillleben kein anderer mir bekannter Maler der Natur so nahe kommt wie er. Die talentvolle Emma von Melle ist mit ihrem Blüthenbilde aus dem Frühling in ähnlicher Weise unglücklich, indem die Blüthen zwar recht hübsch sind, der arme Vogel aber, der zu seinem Neste will, am Hintergrunde kleben geblieben ist.

Außer mehreren leicht kolorirten Federzeichnungen oder vielmehr Skizzen, welche vornehmlich die Thaten der 76er (Hamburger) behandeln, und die wir ihrer energischen Bewegung wegen gern größer und mehr ausgeführt gesehen hätten, haben zwei Gemälde den Krieg von 1870/71 zum Gegenstande. De Boor (Hamburger, jetzt in Düsseldorf) schildert mit kraftvoller Lebendigkeit und ausdrucksvoller Individualisirung der einzelnen Soldatengesichter einen verzweifelten Durchbruchsversuch der französischen Reiterei bei Sedan. Beide Eigenschaften vermissen wir an dem Bilde von M. Blanckarts, was umsomehr zu bedauern ist, als die Gestalt des in voller Karriere die Flucht ergreifenden Marschalls Bazaine (in dem bekannten Moment der Schlacht bei Mars la Tour, da der Marschall in Gefahr gerieth, von braunschweigischen Husaren gefangen genommen zu werden), in dessen Zügen sich das Entsetzen und der Grimm über den verwegenen Angriff mit großer Lebenswahrheit abspiegelt, ganz vorzüglich gelungen ist.

Eine Büste des verstorbenen Balzer, gewesenen Präsidenten der hiesigen Volksbank, dessen Verdienste selbst hier am Orte seines Wirkens wenig bekannt und vielfach bestritten sind, von Peiffer ausgeführt und von den Freunden B.'s dem städtischen Museum geschenkt, soll sich durch Aehnlichkeit auszeichnen. Den Plastiker wird an derselben der mißlungene Versuch, den aufrecht stehenden Hemdkragen, alias Vatermörder, in Marmor zu hauen, am meisten interessiren und hoffentlich — abschrecken. Wenn derartige Sachen einmal plastisch ver-

werthet werden sollen, dann lasse man doch auf das A das B folgen und lerne den Marmor so dünn und fein bearbeiten wie die neueren Italiener. Besser freilich, wenn solche brotlose Künsteleien ganz unterbleiben und man dem Material nicht mehr zumuthet, als in seiner Natur liegt.

In der gemeinschaftlichen Kommission des Senats und der Bürgerschaft zur Berathung über den Rathhausbau hat, wie ein Bericht derselben besagt, über die Frage, ob überhaupt ein neues Rathhaus zu erbauen sei[2]), die völligste Uebereinstimmung in bejahendem Sinne geherrscht. Ebenso bemerkenswerth wie erfreulich ist in dem Bericht die Stelle, wo es heißt, das neue Rathhaus müsse einen entschieden monumentalen Charakter erhalten und nicht nur aus einem Aneinanderreihen und Aufeinanderfügen (sic) der für die verschiedenen Regierungsorgane erforderlichen Lokalitäten, sondern aus einem in allen seinen Theilen wahrhaft künstlerischen, im Ganzen ebenso großartigen wie harmonischen Gebäude bestehen, und wie in so vielen Städten eine Zierde der Stadt und der Stolz ihrer Bewohner werden. — Wie in Hamburg jedes Mal, so oft es sich um eine Beschlußfassung über künstlerische Fragen handelt, Einsendungen in den Tagesblättern die Sache von allen möglichen Standpunkten aus diskutiren, so auch diesmal; u. A. wurde der Vorschlag gemacht, das Rathhaus — man staune! — auf einer in der Alster aufzuschüttenden Insel zu erbauen. Bei der Frage über die Unterbringung des neu creirten Gewerbemuseums meinte ein anderer Biedermann, man solle die zu ebener Erde belegenen Räumlichkeiten der städtischen Gemäldegalerie dazu benutzen und die bis jetzt dort aufgestellten Werke der plastischen Kunst entfernen. Von der Anschauung der kunstgewerblichen Gegenstände verspricht sich der Einsender eine bessere Förderung des Geschmacks und Kunstsinnes, als es durch den Anblick der Gemäldesammlung von „zweifelhaftem Kunstwerthe" geschehe. Ein so anmaßendes Absprechen wirft allerdings weniger auf den Werth der fraglichen Gemälde, als auf das Verständniß und Urtheil des Einsenders ein bedenkliches Licht; bedauerlich bleibt es aber immer, daß ein so umsichtig und gediegen redigirtes Blatt wie der „Hamburger Correspondent" seine Spalten zur Ablagerung und Verbreitung so laienhaften Unverstandes hergeben mag.

A. J. M.

2) Für Nicht-Hamburger bemerke ich, daß alle städtischen und staatlichen Behörden in verschiedenen, theils dem Staate zugehörigen, theils gemietheten Lokalitäten untergebracht und über die ganze Stadt zerstreut sind. Vor Jahren (Ihr Referent besuchte noch die Schule) wurde einmal eine Konkurrenz für Pläne zu einem neuen Rathhaus ausgeschrieben; mehrere Pläne wurden prämiirt und einer gewählt, der Bau unterblieb aber bis jetzt.

Inserate.

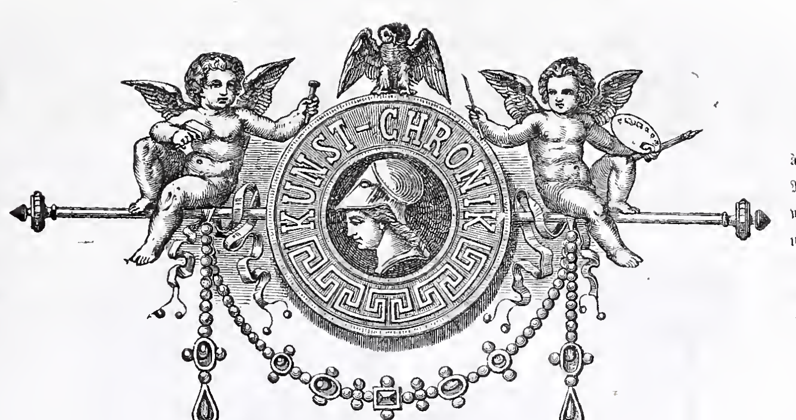
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

12. December



Nr. 9.

Inserate

à 2 1/2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

Mit Illustrationen.

I.

(Fortsetzung.)

Nach P. Meyerheim. Aus Auerbach „Zur guten Stunde.“

Mit gleicher Freude und aus ähnlichen Gründen heißen wir ein zweites Sammelwerk willkommen, das der Gegenwart den Spiegel der Vergangenheit vorhält, Zerstreutes, nach Raum und Zeit Getrenntes zu einem Gesammtbilde vereinigt, welches nach seiner künstlerischen Seite einen mehr mosaikartigen Charakter trägt, dafür aber durch den Schriftsteller, um den sich die besten Namen der heutigen Kunstwelt gruppiren, einen einheitlichen Zusammenhalt gewinnt. Wenn ich oben an Gubitz' und Nieritz' Volkskalender erinnerte, so hätte ich ebenso gut auch des später geborenen „Gevattersmannes“ gedenken können als einer der verdienstvollsten Erscheinungen der populären Literatur. „Zur guten Stunde“ betitelt Auerbach die Ausgabe seiner in zwei Bänden vereinigten Volkserzählungen (Stuttgart, Hoffmannsche Verlagsbuchhandlung) zum größten Theile aus den funfziger Jahren stammend und dem Gevattersmann entlehnt. An den 334 Holzschnitten fällt wieder ein reicher Antheil auf Richter. Wenn wir dazu die Namen Ad. Menzel, K. Hoff, Schwind, P. Meyerheim, Thumann, A. v. Ramberg und J. Scholz nennen, so wird das hinreichend sein, die allgemeine Neugier zu erwecken. Aus der Fülle dieser „ollen Kamellen“, die uns wie frische Jugend anmuthen, theilen wir einiges Wenige unsern Lesern mit, das indeß genügt, um die verschiedenen Handschriften der künstlerischen Mitarbeiter mit einander vergleichen zu können.

Ein solcher Vergleich ist nicht uninteressant, da er die Verschiedenheiten in der Behandlung des Holzschnitts je nach dem Maße, bis zu welchem die Originalzeichnung auf die Eigenthümlichkeit der Technik eingeht, deutlich macht. Die alte Richter'sche Schule, der auch Thumann und Pletzsch folgen, accommodirt sich vollständig dem technischen Verfahren, schreibt dem Holzschneider die Linie vor, die er zu schneiden hat, und legt die Taillen so, daß sie dem Stichel handgerecht sind. Andere, z. B. Ramberg, zeigen eine mehr gemalte Behandlung, die es dem Holzschneider überläßt, den glatten Ton in Strichlagen aufzulösen, während die Umrisse fest und sicher gezeichnet sind. Mentzel und Paul Meyerheim bewegen sich ganz frei in der Art der Federzeichnung und stellen mit den irregulär durcheinanderfahrenden Strichen dem Holzschneider, wenn er den Eindruck des Originals erreichen will, die schwierigste Aufgabe.

Die xylographische Kunstübung ist im natürlichen Laufe der Dinge von der strengen gebundenen Technik

immer weiter zu einer freien, von dem individuellen künstlerischen Gefühl bestimmten Ausführung fortgeschritten, und die Maler, die für Holzschnitt arbeiten, sind jetzt besser daran als ehedem, da sie kaum noch nöthig haben, ihre Art der Darstellung erst in eine andere Formensprache zu übersetzen, um von dem Holzschneider verstanden zu werden. Daher mag es kommen, daß der Holzschnitt auch bei den Malern, oder besser gesagt bei den Koloristen unter den Malern zu Ehren gekommen ist, während er früher der unzulänglichen Ausdrucksmittel wegen mißachtet wurde.

Die hervorragenderen Xylographen selbst gruppiren sich auch bereits nach Stilisten und Koloristen. Unter den letzteren verdient W. Hecht in München, der wie Joerdens in Dresden und einige andere Meister des Faches die Vorzeichnung auf Holz selber ausführt, hier namhaft gemacht zu werden. Seine „Waisenkinder“ nach N. Gysis (Verlag von Gustav Beck in München) sind so frei von aller Manier, so ganz der malerischen Erscheinung des Originals angepaßt und dabei so fein im Ausdruck der Köpfe, daß man fast den Eindruck einer Radirung hat.

Nach A. v. Ramberg. Aus Auerbach „Zur guten Stunde.“

Aelteren und nicht unverdienten Rufes erfreut sich Adolf Cloß in Stuttgart, dessen Namen wir abermals in Verbindung mit A. von Werner begegnen. Der treffliche Interpret Scheffel's hat nun auch die früheste Meisterschöpfung des Dichters, den „Trompeter von Säkkingen“, mit einer Anzahl Illustrationen versehen, die uns die Verlagshandlung (Metzler in Stuttgart) in einer opulenten Prachtausgabe vorlegt. Wenn wir an dieser Publikation etwas anders wünschten, so wäre es die Umrahmung der Druckseiten, die zu schwer, zu massig erscheint und, sich Seite für Seite wiederholend, monoton wirkt. Von den kleineren Holzschnitten, welche neben sechzehn großen Quartblättern theils als Initiale, theils als Kopf- und Schlußstücke oder in den Text verstreut, den Bilderschmuck des Werkes ausmachen, theilen wir hier die Scene mit, die an die Stelle des Gedichtes anknüpft:

Also blies er, und sein Blasen
Zog melodisch durch die Nacht hin.

— — — — —

Und der Nordwind trug die Klänge
Sorgsam auf zum Herrenschloß.

Um vollständig zu erschöpfen, was der Holzschnitt dieses Jahr an bedeutenden Leistungen aufzuweisen hat, führen wir hier noch die beiden Märchencyklen von M. v. Schwind auf die im Dürr'schen Verlage erschienen sind. Ueber den Kunstcharakter Schwind's und über die neue Publikation des „Aschenbrödel“ hat der verstorbene A. v. Zahn vor nicht langer Zeit sich in diesen Blättern (VIII. Jahrgang, S. 257) ausgesprochen. Indem wir uns auf diesen Hinweis beschränken, können wir jedoch die Bemerkung nicht unterdrücken, daß die Uebersetzung des Linienstichs in Holzschnitt mit Hülfe der Photoxylographie namentlich bei Verkleinerung des Originals eine prekäre Procedur ist. Ist auch die Mühe und der Fleiß der Xylographen anzuerkennen, mit der sie ihrer schweren Aufgabe im vorliegenden Falle gerecht zu werden suchten, so sind doch theils auffällige Härten,



Nach Ad. Menzel. Aus Auerbach „Zur guten Stunde.“

theils verschwommene Weichheiten mit untergelaufen. Die schon an sich feinen parallelen Strichlagen des Linienstichs, die in der Verkleinerung noch ein viel feineres Netz bilden, geben dem Holzschneider keinen Anhalt mehr, so daß er entweder den richtigen Ton in freier, willkürlicher Behandlung treffen oder sich an den Parallelismus des Linienzuges halten muß. Im ersteren Falle läuft er Gefahr, die Modellirung der Formen zu verwaschen, im letzteren sie zu vergröbern. So geht denn von dem Reiz des Stiches viel verloren, ohne daß die Vortheile der xylographischen Technik nach anderer Seite Ersatz gewähren könnten. Die „Sieben Raben" sind von Schwind's Schüler Julius Naue für den Holzschnitt gezeichnet, wie es scheint, mit Rücksicht auf die Zwillingspublikation in einer möglichst ähnlichen Behandlung, die meist in vollen parallelen Strichlagen modellirt. Wir müssen gestehen, daß wir gerade bei Schwind, der nichts weniger als Kolorist ist und den Zauber seiner Kunst im Contour erschöpft, einen einfacheren, schlichteren Vortrag lieber gesehen hätten.

Da wir einmal bei Schwind angelangt sind, wollen wir uns die Gelegenheit nicht nehmen lassen, gleich noch auf zwei andere Publikationen hinzuweisen, die des seit seinem Tode fast vergötterten Meisters Namen tragen. Die eine ist der Cyklus der Melusinebilder, der in photographischer Reproduktion bei Paul Neff in Stuttgart erschienen ist. Die „Melusine" hat ehrlich herhalten müssen, um als Wunderthier in allen größeren Städten sich ein Stück Geld zu verdienen. Das Herumführen von Berühmtheiten, die Jedermann, um sich keine Blöße zu geben, mit gläubiger Bewunderung anstarrt — wie des Kaisers neue Kleider in dem bekannten Märchen von Andersen — hat für alle echte Kunst etwas Herabwürdigendes, namentlich wenn der Bärenführer im Frack das Auftreten der malerischen oder musikalischen Celebrität à la Ullmann mit den „Stimmen der Presse" in choro inscenirt. Aber heutzutage gehört nicht nur das Klimpern, sondern auch das Trommeln und Blasen zum Handwerk, und da nun zum Ruhme der Schönen Melusine genug getrommelt und geblasen ist, so braucht die nackte Notiz von ihrer photographischen Erscheinung wohl nicht erst mit einigen Lobessetzen zugestutzt zu werden.



Nach P. Meyerheim. Aus Auerbach „Zur guten Stunde."

Zu der „Historie von der Schönen Lau" von Ed. Mörike hatte Schwind sieben Umrißzeichnungen hinterlassen, die, von Julius Naue in Kupfer radirt, in der Göschen'schen Buchhandlung in Stuttgart erschienen sind. Wir vermuthen, daß der verstorbene Meister diese Umrisse nicht für die Verwendung bestimmt hatte, die sie gefunden, wenigstens nicht in dieser ganz lockeren, mehr andeutenden als entschlossenen Ausführung. Interessant sind diese Blätter immerhin für die Verehrer Schwind's, und ihre Veröffentlichung ist mit Dank aufzunehmen. Die Schöne Lau ist eine Verwandte der Schönen Melusine, eine Wasserfee, die für eine Zeit lang mit der Menschenwelt verkehrt, wobei es jedoch statt zu tragischen Katastrophen lediglich zu komischen Situationen und heiteren Scenen kommt. Das schönste Blatt der Reihe ist das zweite, wo sich die Heldin des Stückes die Füße trocknen läßt. Im Uebrigen will es uns scheinen, als kämen bei der reinen Umrißzeichnung diejenigen Figuren zu gut weg, welche das komische oder auch nur das niedrige Element der Darstellung

vertreten. Der reine Kontour macht wie das Fresko immer den Eindruck des Großen und Ernsten, da der Künstler mit Beiseitesetzung von allem zufälligen Beiwerk nur das Wesentlichste der Erscheinung giebt. Das Unbedeutende soll aber nicht groß wirken, sondern immer nur dem Bedeutenden zur Folie dienen. Eine ausgeführte Behandlung, selbst schon eine Verkleinerung des Maßstabes, in welchem die Figuren gegeben sind, würde dieses Vordrängen des Gattungsmenschen jedenfalls mildern können und einen der Märchenstimmung mehr entsprechenden Gesammtaccord in die Darstellung bringen. Was wir an der mit Opulenz ausgestatteten Publikation unbedingt tadeln müssen, ist die Wahl der Type, die zu der schlimmsten Art der Frakturschriften gehört und wieder nicht die Schwind schen Illustrationen, die doch so ganz modern, in gutem Sinne modern sind.

II.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu den Holzschnittwerken zurück, so bleibt uns nur noch Weniges kurz anzuführen. Zu den illustrirten Klassikern hat sich eine hübsch und handlich ausgestattete Ausgabe der Scott'schen Romane, Ivanhoe, Quentin Durward und Der Talisman, gesellt (Verlag von Velhagen & Klasing), zu denen Grotjohann die Zeichnungen geliefert, — hübsch erfunden, aber mitunter etwas ungelenk und statistenhaft in Bewegung und Ausdruck, als habe der Künstler sich nicht recht an dem Gegenstande seiner



Aus Scheffel's Trompeter von Säkkingen, illustr. von A. v. Werner.

zu der Unschönheit der gebrochenen Linien, die allen gothischen Schriften eigen ist, auch noch den Nachtheil gesellt, schwer leserlich zu sein. Der schon an sich unangenehme, durch die verschiedene Herkunft bedingte Gegensatz der großen und kleinen Buchstaben unserer jetzigen deutschen Druckschrift tritt hier noch verschärft auf. Die Abstammung der Majuskel aus den mittelalterlichen Handschriften und die Herkunft der Minuskel von den in Stein gehauenen Inschriften kann nicht deutlicher bezeugt werden, als es durch diese archaistische Type geschieht, deren Anfangsbuchstaben sämmtlich mit einem ornamentalen Spinngewebe behaftet sind. Offenbar ging die Absicht dahin, die Druckschrift mit dem von Mörike angeschlagenen mittelalterlich gefärbten Erzählerton in Uebereinstimmung zu setzen. Aber dazu stimmen dann Darstellung erwärmt. Eines der besseren Bilder theilen wir mit. — Von Th. Simons' Kulturbildern „Aus altrömischer Zeit" mit Illustrationen von Alexander Wagner (Berlin, Gebr. Paetel) ist eine zweite Lieferung erschienen. Die Illustrationen bestehen zum Theil aus Scenen der römischen Kaiserzeit, um deren Sitten und Gebräuche zu veranschaulichen, zum Theil aus ornamentalen oder symbolisirenden Vignetten und Initialen. Von dem Scheußlichen und Widerwärtigen, was uns der Verfasser unter häufiger Anwendung des Perfektums und Präsens möglichst nahe vor Augen rückt, hat der illustrirende Künstler glücklicherweise nur mäßigen Gebrauch gemacht. Mit seinen Initialen giebt er uns gern Räthsel auf, indem er mit dem Buchstaben Verstecken spielt. Solche Scherze haben doch eigentlich nur

lobenswerth ausgeführt, während bei einem Damenportrait von A. Sarter Kleid und Hintergrund die Wirkung des Kopfes beeinträchtigten. E. Bosch erfreute uns wieder durch eines jener stimmungsvollen Bilder, in denen Landschaft, Thiere und Figuren in glücklicher Vereinigung einen überaus anmuthenden Eindruck hervorbringen. Diesmal war es ein alter Schäfer, der seiner Enkelin etwas am Strickstrumpf zeigt, den Bosch zum Hauptmotiv gewählt hatte, um demselben durch eine malerische Umgebung erhöhtes Interesse zu verleihen. F. Hiddemann brachte zwei humoristische Gemälde unter dem Titel „Unbehaglich", die uns Scenen aus den Eisenbahn-Waggons vorführten. Auf dem einen sehen wir in einem Coupé erster Klasse einen vornehmen Türken, der eingeschlafen ist und der neben ihm sitzenden jungen Dame auf die Schulter zufallen droht, während auf dem andern im Coupé dritter Klasse ein Mohr (vielleicht der Diener jenes Herrn) einen Bauern mit seinem Knaben durch seine Gesichtsfarbe in Angst versetzt. Die Situationen sind in ungesuchter und höchst ergötzlicher Weise aufgefaßt und die malerische Ausführung ist von der Gediegenheit, die wir immer bei Hiddemann anzuerkennen haben. Carl Mücke bewährte in einem kleinen Genrebilde wieder sein hübsches Talent, und Woltze, Toussaint u. A. erwiesen sich auf demselben Gebiet erfolgreich thätig. Auf einem größeren Bilde von A. Northen „Der Hinterhalt" erschienen Landschaft und Figuren zu gleichförmig behandelt, wodurch die Wirkung der gelungenen Komposition beeinträchtigt wurde. Lobende Erwähnung verdienen ferner noch einige Landschaften von Balduin Wolff, der nach langer Zeit einmal wieder mit einem großen schön komponirten Bilde hervortrat, H. Deiters und R. Burnier. — Auch auf der Ausstellung von Bismeyer & Kraus waren viele interessante Neuigkeiten, unter denen sogar die Plastik durch eine charakteristisch aufgefaßte Portraitbüste von E. Müller, einem Sohne des Prof. Andreas Müller, gut vertreten war. Den Ehrenplatz beanspruchte hier unbedingt das große Architekturbild von A. Seel, welches ein Motiv aus der Alhambra mit passender Staffage in leuchtender Farbenpracht und meisterhafter Durchbildung des Einzelnen bei durchaus harmonischer Gesammtwirkung trefflich zur Anschauung brachte. Sechs isländische Landschaften von Th. von Eckenbrecher zeugten von einer höchst charakteristischen Auffassung und fesselten ebenso sehr durch die Neuheit und Originalität der Motive, wie durch deren gelungene künstlerische Darstellung. Eckenbrecher hat im vorigen Jahre eine Expedition nach der Insel Island mitgemacht und dort eine Menge interessanter Studien gesammelt, von denen er einige in diesen Bildern anziehend verwerthet hat. Ein großes Kriegsbild aus dem letzten Feldzuge gegen Frankreich von L. Kolitz war von effektvoller Wirkung und übertraf viele der letzten Werke dieses Künstlers, was auch von einem größeren Gemälde von A. von Cramer gilt, „Die Belauschten" betitelt, worin Stimmung, Kolorit und Technik gleich lobenswerth erschienen. Leider hielt sich aber die Charakteristik nicht auf der gleichen Höhe, und die ganze Situation hatte etwas Unwahrscheinliches. C. Lasch hatte die Wiederholung seines auf der Wiener Weltausstellung so beifällig aufgenommenen Bildes „Mutter und Kind" ausgestellt, die der ersten Darstellung nicht nachstand, und E. Bosch lieferte in einem allerliebsten „Aschenbrödel" das schöne Gegenstück zu seinem beliebten „Rothkäppchen", welches gleich diesem von F. Dinger als Kupferstich vervielfältigt wird. Richard Sohn und Olaf Isaachsen waren durch gute Portraits vertreten, und Th. Holtmann brachte außer einem sehr hübschen Kinderköpfchen eine lobenswerthe Landschaft, auf der wir nur die Kühe gern besser gezeichnet gesehen hätten. S. Jacobsen's große „Winterlandschaft" wirkte ebenso anziehend durch ihre außerordentliche Naturwahrheit, wie durch die Vorzüge der malerischen Behandlung. Oswald Achenbach's große italienische Landschaft stand den übrigen Werken dieses vielschaffenden Meisters in keiner Weise nach. Auch mehrere Gemälde der französischen, holländischen und belgischen Schule fesselten die Aufmerksamkeit des Beschauers in hohem Grade.

Inserate.

Das systematische Sach- und Ortsregister

zu den vier letzten Jahrgängen der Zeitschrift ist in Vorbereitung und wird Anfang des nächsten Jahres erscheinen.

Bitte an die Kunstvereins-Vorstände.

Behufs Zusammenstellung des Ausstellungskalenders für 1874 bittet um recht baldige Mittheilung der bezüglichen Notizen

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Sinn, wenn es sich eben um einen Scherz handelt. Wieder andere Initiale, sowie die bei den Kapitel-Ueberschriften beliebten Charaktere, die den Codices lateinischer Schriftsteller entlehnt zu sein scheinen, muthen uns fremdartig an. Zu dem Inhalt des Werkes, welches uns die entartete antike Welt zur Zeit Lucull's und Nero's ausmalt, passen freilich diese wunderlich verzogenen Schriftzeichen sowohl als auch die düstere Haltung der meisten Illustrationen, auf deren grell beleuchteten Flächen die menschlichen Figuren sich in dunkler Silhouette absetzen.

Von diesem unheimlichen Zerrbilde des klassischen Alterthums eilen wir hinweg zu dem fröhlichen Schattenspiel, mit welchem uns Fritz Schulze die Nachkommenschaft des weltbeherrschenden Volkes, die heutigen Bewohner der römischen Campagna, auf das Papier zaubert. Die Leser werden sich erinnern, daß von dem Künstler u. seinen „Schwarzen Bildern" in diesen Blättern vor nicht gar langer Zeit die Rede war. Was der Verfasser jenes Aufsatzes damals als Wunsch aussprach, ist nun erfüllt worden. Mit bewährtem Geschmack hat die Verlagshandlung von A. Dürr Schulze's Schattenbilder in einem Hochquartbändchen vereinigt und an Gustav Flörke den rechten Mann gefunden, um durch einen geschmackvollen poetischen Text den Beschauer zu längerem Weilen anzuhalten. Man merkt es den Trochäen des Dichters an, daß sie con amore gedichtet, eine freie Gabe der Freundschaft für den Künstler und sein Werk sind.



Aus Walter Scott's Quentin Durward, illustr. von Grootjohann.

Von Erscheinungen derselben Gattung sind zwei neue Lieferungen der „Dunkeln Bilder" von Hanna Böhm zu verzeichnen (Berlin, A. Duncker), deren erste wir im vorigen Jahre freundlich begrüßt haben. Die drei Hefte kündigen sich auf dem Titel als erster Band an, werden also eine Nachfolge haben, die wir im Voraus willkommen heißen.

Als dritter im Bunde dieser „Schwarzkünstler"*) erscheint kein Geringerer als Konewka, der anerkannte Meister des Faches, mit einer Nachlese, die gute Freunde in seiner künstlerischen Verlassenschaft gehalten: Zerstreute Blätter von Paul Konewka, gesammelt und unter Mitwirkung von Ferd. Freiligrath, Herrmann Kurz u. s. w. herausgegeben von Fritz Keppler (München, G. Beck). Der Herausgeber hat es für zweckmäßiger gehalten, statt des Holzschnitts den Lichtdruck für die Reproduktion zu verwenden. Wir theilen seine Meinung nicht, daß die Originale im Holzschnitt-Facsimile an Reiz verloren haben würden. Uns scheint

*) Um nicht in den Verdacht des „Tempelraubs" zu kommen, bemerke ich, daß dieser Ausdruck in der Vorrede der hier erwähnten Publikation vorkommt.

vielmehr, als ob die sehr dick aufgetragene Farbe, deren Fett stellenweise durch das Papier geschlagen ist, nicht gerade günstig wirkt. Auch darin theilen wir des Herausgebers Ansicht nicht, wenn er behauptet, daß gerade diese Blätter zu dem Allervollendetsten gehören, was Konewka geschaffen. Wir meinen im Gegentheil fast überall Erstlingsarbeiten des in seinen Sommernachtstraum- und Falstaffbildern zu voller Reife gekommenen Talentes vor uns zu haben, Einfälle, bei deren Gestaltung der Künstler schwerlich an die Veröffentlichung gedacht hat. Mit Recht hat er z. B. später davon Abstand genommen, seine Figuren auf den festen Boden der Landschaft zu stellen, die als schwere, ungegliederte Masse mit kaktusartiger Vegetation jedes künstlerischen Reizes entbehrt. Bei alledem ist auch diese posthume Sammlung verdienstlich und der Anerkennung werth. Ein dem hübsch ausgestatteten Bändchen angehängter ausführlicher Nekrolog giebt ein treffliches Gesammtbild von dem Wesen und Wirken des frühverstorbenen liebenswürdigen Künstlers.

E A. S.



Aus Hanna Böhm „Dunkle Bilder“.

Literatur über die Weltausstellung.

Friedrich Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873. Stuttgart, Cotta. 1873. 8.

Jacob Falke, Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873. Wien, C. Gerold's Sohn. 1873. 8.

Vielen wird es gegangen sein wie dem Unterzeichneten, der während seines Aufenthaltes in Wien das Erscheinen von Friedrich Pecht's Buch über den künstlerischen Theil der Weltausstellung mit lebhafter Freude begrüßte. Bei der kolossalen Ausdehnung der Ausstellung, bei dem Mangel an Uebersicht in ihrer Disposition, deren Großartigkeit nicht immer für ihre Unklarheit entschädigen konnte, bei der Dürftigkeit oder selbst dem Fehlen der Kataloge war ein solches Buch, das die Orientirung wesentlich erleichtern konnte, sehr willkommen. Es gehörte eine große Arbeitskraft dazu, so schnell auf dem Platze zu sein. Der erste Theil des Buches, über die bildende Kunst, war bereits früher in zahlreichen Aufsätzen in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung veröffentlicht worden, der zweite Theil erschien erst nach der Herausgabe des ganzen Buches — was vielleicht seltsam ist — in demselben Blatte. Daß bei dieser Art der Entstehung gar manche Mängel unvermeidlich sind, daß die Arbeit jedenfalls keine im eigentlichen Sinne fertige sein kann, liegt auf der Hand. Der Verfasser betont Aehnliches selbst in der Vorrede, aber man muß ihm dabei Dank wissen, daß er trotz aller Bedenken, die sich ergeben konnten, sich entschlossen hat, dem Publikum, das die Ausstellung besuchte, so früh zur Hand zu sein.

Ein Mann, der am Kunstleben der Gegenwart lebhaft Antheil nimmt, der durch seine Orientirung auf früheren Ausstellungen verschiedener Art über die Produktion der neuesten Zeit gut Bescheid weiß, der außerdem geschickt, leicht anziehend und geistreich darzustellen versteht, ist geeignet, dem Publikum als Führer zu dienen. Pecht orientirt seine Leser zuerst über das neueste Kunstleben der Kaiserstadt selbst, welche diesmal die arbeitende und schauende Welt zu Gaste geladen, er läßt sie überall frisch an seinen ersten Eindrücken theilnehmen, bei der Eröffnung, bei der ersten Wanderung durch die Gesammt-Anlage. Als die einzelnen Räume nach und nach fertig geworden sind, ist er im Stande, der lokalen Eintheilung im Wesentlichen folgend, von dem, was die verschiedenen Abtheilungen enthalten, in übersichtlicher Form Rechenschaft zu geben. Das Zufällige in Anordnung und Behandlung des Stoffes, welches den Zeitungsartikeln anhaften mußte, ist unverändert auch dem Buche geblieben, aber das lag in den Bedingungen seines Entstehens, und so kann man hiergegen keine Einwendungen machen.

Besonders glücklich ist der Verfasser gerade da, wo der augenblickliche Eindruck recht unmittelbar aus ihm redet, und zwar nicht bloß sobald er das einzelne Kunstwerk schildert, sondern auch in den Fällen, in denen ihn allgemeine Eindrücke zu einem Urtheil über bestehende Zustände und zu einer lebhaften Agitation für die Besserung derselben führen. Die Leser der Zeitschrift haben R. von Eitelberger's vortrefflichen Aufsatz „Was wir von der französischen Kunstpflege zu lernen haben" im Gedächtniß. Manche Winke nach dieser Seite hin giebt auch bereits Pecht. Man kann ihm lebhaft zustimmen, wenn er das Ungeschick rügt, mit dem die deutsche Ausstellung, soweit der künstlerische Gesichtspunkt gilt, von den leitenden Behörden in Scene gesetzt worden ist, wenn er die deutschen Annexe in ihrer Häßlichkeit und zugleich in ihrer unpraktischen Anlage gründlich heruntermacht, wenn er gegen die „schamlose Erbärmlichkeit unserer Kunstpflege" zu Felde zieht. Es ist nicht überflüssig, immer von Neuem zu wiederholen, wie sehr uns die Franzosen dadurch überlegen sind, daß sie der Kunst die richtige Stellung im Staatsleben anweisen, daß sie bedeutenden Meistern öffentliche Aufträge geben, die vorhandenen Talente zu verwerthen wissen und ihnen erst dadurch die volle Entfaltung möglich machen. Ebenso gerechtfertigt sind die Bemerkungen über das Verhältniß der deutschen Bureaukratie zur Kunst und über „die auffallende Frivolität oder vielmehr Unkenntniß", mit welcher Kunstangelegenheiten bisher vom deutschen Reichstage behandelt worden sind. In der letzten Beziehung wird namentlich derjenige dem Verfasser beistimmen, welcher daran denkt, wie glücklich man es fertig gebracht hat, vorläufig zu keinem Reichstagshause zu kommen, den preisgekrönten Entwurf für ein solches bei Seite zu schieben, der Baubureaukratie und dem Berliner Cliquenwesen harmlos in die Hände zu arbeiten.

Aber nicht nur in solchen allgemeinen Betrachtungen, auch in der künstlerischen Kritik trifft der Verfasser oft den Nagel auf den Kopf, und zugleich weiß er durch frische, anschauliche Darstellung, durch treffende Einfälle den Leser anzuziehen. Nur ist er in Auffassung und Beurtheilung gewöhnlich zu subjektiv, ein Fehler, welcher dem producirenden Künstler leicht anhaftet. Eine Kritik, wie sie sein soll, muß auf wissenschaftlicher Grundlage beruhen, sonst ist sie ein schwankes Rohr, das überall von persönlicher Vorliebe oder Abneigung, von zufälligen Einflüssen, von der ästhetischen Gewöhnung bewegt wird. Der Münchener Maler kann sich über den Dunstkreis der heimischen Produktion nicht erheben. Daher diese maßlose Begeisterung für Piloty's „Triumph des Germanicus", den man schwerlich seinen besten früheren Leistungen gleichsetzen kann, während Pecht sich sogar zu der seltsamen Behauptung versteigt, daß sich die neue Münchener Malerschule mit diesem Werke Piloty's der herrlichen stilistischen Traditionen zu erinnern angefangen, die einst Cornelius der Schule erobert. Erscheinungen anderer Kreise gegenüber findet der Verfasser oft keinen Maßstab. Bei Menzel's Krönungsbild hat man zwar alles Recht, auch die Einseitigkeit des Künstlers nicht zu übersehen, aber in solchem Tone wie Pecht darf man von diesem Werke nicht reden; Ausdrücke wie „unvollkommene Technik" oder „Schülerhaftigkeit" erscheinen hier nur lächerlich. Erscheinungen von neuer und eigener Bedeutung sind oft nicht hinreichend gewürdigt; das gilt — trotz einiger anerkennender Wendungen — von Gebhardt's „Abendmahl", von Riesstahl's Genrebildern. Namentlich hat sich aber der Verfasser in seiner Charakteristik der Franzosen vergriffen, die weniger unter dem Eindruck der Ausstellung selbst, als nach einem vorher festgestellten Programm und aus einer von Hause mitgebrachten rechtschaffenen Verachtung der Welschen heraus geschrieben zu sein scheint. Es mag dem deutschen Philister, der gläubig auf das Gelesene schwört, recht behagen, aber es entspricht nicht dem Sachverhalt, wenn der Verfasser mit voller sittlicher Entrüstung auf die Malerei der Nuditäten oder die Gräuelscenen in der französischen Abtheilung hinweist. Diese Erscheinungen waren vorhanden, aber sie spielten nicht im entferntesten eine so tonangebende Rolle, wie Pecht uns glauben machen möchte. Diese pharisäische Ueberhebung, die sich mit ihrer Lauterkeit gegenüber den Sündern brüstet, frommt uns Deutschen am wenigsten. Immer besser eine Hetärenmalerei, die für sich und für den Liebhaber als eine besondere Gattung besteht, als jene Frivolität der Charakteristik und jenes Hetärenhafte des Wesens, welches uns in den Hauptfiguren großer deutscher Geschichtsbilder, vor denen Pecht kein Ende des Bewunderns findet, entgegentritt. Den besten französischen Meistern gegenüber ist selten ein richtiger Standpunkt eingenommen. Weder Breton noch Mlle. Jaquemart sind hinreichend gewürdigt. Wie kann Pecht von den Bildnissen der Letzteren sagen, „daß sie alle mit dem Beschauer kokettiren, alle sich ein Air geben"! Ebensowenig ist eine frappante neue Erscheinung, Gaillard als Bildnißmaler, anerkannt. Bei einem Werke, das aus wunderbarer Aneignung des Stils eines van Eyck und Holbein hervorgegangen ist, zu dem Resultat zu kommen, es erinnere stark an Denner, ist so schief wie möglich.

Die zweite Abtheilung des Buches steht im Ganzen gegen die erste zurück, sie wirkt großentheils ermüdend; die gewählte Anordnung, welche die einzelnen Staaten nacheinander durchnimmt, zerreißt das, was zusammengehört, und macht es nicht möglich, den Stilcharakter bestimmter Industriezweige sachgemäß zu erörtern. Auch merkt man häufig, daß der Verfasser den Dingen, die er hier behandelt, gar zu fern steht. In welchem Grade

dies manchmal der Fall ist, zeigt beispielsweise eine Stelle, welche von den Leistungen des deutschen Buchhandels spricht, und dabei mit der ganzen Macht sittlicher Ueberzeugung gegen eine „elende Ausländerei", eine „charakterlose Nachäffung", nämlich gegen die „lateinischen oder französischen Lettern" eifert. Von den gothischen Lettern, die der Verfasser für deutsche hält, behauptet er: „Unser Alphabet, das nach und nach, von seiner Trennung vom Lateinischen an, alle Phasen unserer Stilentwickelung, der romanischen (in der That ein Kunststück!) wie der gothischen, der Renaissance wie der Zopfperiode mitgemacht, es ist so gut ein Ausdruck unsers nationalen Wesens, als seine Handschrift einer des einzelnen Individuums."

Eine musterhafte Behandlung hat die Kunstindustrie auf der Weltausstellung dagegen in dem Buche von Jacob Falke erfahren, das mit der eben erschienenen zweiten Abtheilung vollendet vorliegt. Auch diese Arbeit ist eine Sammlung von Zeitungsfeuilletons, nämlich von Aufsätzen der „Wiener Abendpost", aber ihr haftet kein Zug des Flüchtigen, vom Augenblick Bestimmten und nur für den Augenblick Berechneten an. Bei der klaren, eleganten und anziehenden Form, über welche Falke stets gebietet, weiß er überall die Darstellung auf ächt wissenschaftliche Grundlage zu basiren. Hier redet ein Mann, welcher das weite Gebiet der Kunstindustrie vollständig beherrscht, in ihrer Geschichte wie in ihren modernen Bestrebungen zu Hause ist, daher dieser, sowie jeder einzelnen Erscheinung gegenüber stets den richtigen Standpunkt einzunehmen, überall den rechten Maßstab anzulegen versteht. Wie sein früheres, nach der letzten Pariser Ausstellung erschienenes Buch über die moderne Kunstindustrie zerfällt auch dies in zwei Abtheilungen; in der ersten geht der Verfasser den Ländern nach und giebt ein Bild von ihrer Stellung und Bedeutung in der Kunstindustrie, in der zweiten behandelt er die einzelnen Zweige der Kunstindustrie nach ihrem Material und ihrer Technik für sich und schildert die Bestrebungen, die sich in jedem dieser Zweige geltend machen. Dieses Prinzip in der Theilung des Stoffs war ihm früher durch die Disposition der Pariser Weltausstellung dargeboten worden. Da die Wiener Weltausstellung auf den zweiten Gesichtspunkt in der Anordnung keine Rücksicht genommen hatte, ergab sich diesmal für den Verfasser eine weit schwierigere Arbeit, aber sie ist um so dankenswerther. Die Gefahr, in Wiederholungen zu verfallen, hat der Verfasser mit sicherem Takt vermieden. Die erste Abtheilung, wenn auch kaum minder ausführlich, rückt fast in das Verhältniß einer Einleitung zu der zweiten. Sie gewährt die Orientirung über das reiche und mannichfache Material, an ihrem Schlusse haben wir jene Uebersicht desselben gewonnen, die möglich macht, es nun auch von einem anderen Standpunkte zu überschauen und die verschiedenen kunstgewerblichen Bestrebungen und Erscheinungen an den feststehenden ästhetischen Gesetzen zu messen. Zugleich giebt das dem Buche einen besonderen Werth, daß der Verfasser die moderne Kunstindustrie im Zusammenhang mit der ganzen Strömung der Zeit behandelt, mit jenem vollkommenen Umschwung des Geschmackes, wie er sich seit der ersten Weltausstellung in London vollzogen hat, mit jenen Bestrebungen zur Reform der Kunstindustrie auf dem Wege des Unterrichts, welche bei allen Kulturvölkern begonnen haben. Außerordentlich fein ist namentlich auch der Abschnitt des Buches, welcher den ästhetischen Charakter dieser modernen Reformbestrebungen im Verhältniß zu dem bisherigen Gepräge der modernen, besonders der herrschenden französischen Kunstindustrie schildert. Zwei Wege, sagt der Verfasser, standen dem Streben zum Besseren offen; der eine bestand darin, einem Kunststil der Vergangenheit als Vorbild zu folgen, aber dieser hatte sich bereits gerichtet, und so war man auf den zweiten Weg angewiesen, „den Dingen selber, ihrer Art und ihrem Stoffe gerecht zu werden und zu suchen, sie so zu sagen aus sich selber heraus nach ihrer Natur, nach ihren Bedingungen schön zu gestalten." Wenn aber die moderne Kunstindustrie auf die Vorbilder der Vergangenheit zurückblickt, so thut sie es, um Formgefühl und Phantasie, durch welche jene Grundsätze erst schöpferisch werden können, auszubilden und zu nähren. — Wären wir nur erst so weit, daß man auch über die Stilfrage in der modernen Architektur in derselben Weise reden könnte! A. W.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Düsseldorf. Unsere permanenten Kunstausstellungen, welche in den Herbsttagen gewöhnlich weniger zahlreich beschickt werden als zu andern Zeiten, beginnen sich wieder mehr und mehr zu füllen und brachten schon einige ganz vortreffliche Werke. So hatte u. A. Andreas Achenbach im Salon des Herrn Schulte zwei kleine Marinen von wunderbarer Feinheit der Stimmung ausgestellt, denen sich ein Kirchen-Interieur ebenbürtig anschloß. Es ist geradezu erstaunlich, den Meister auch in solchen Werken mit derselben Sicherheit und Vollendung auftreten zu sehen, die wir bei seinen Landschaften und Seestücken bewundern. Vielseitigkeit gehört allerdings zu den Vorzügen einer hohen Begabung, aber bei unsern modernen Künstlern ist sie doch weit weniger zu finden, als bei den Meistern der früheren Jahrhunderte, weßhalb wir uns stets freuen, wenn sie uns einmal wieder in so vortrefflicher Weise entgegentritt. Oswald Achenbach brachte ebenfalls ein neues Bild: „Piniengruppe auf dem Wege nach Mondragone mit Aussicht auf die römische Campagna", welches mit der bekannten Bravour und Genialität die Wirkung der untergehenden Sonne in glühenden Tinten veranschaulichte. Ein Portrait des altkatholischen Priesters Professor Dr. Knoodt in Bonn von W. Müller von Bonn, einem Künstler, der erst seit kurzer Zeit hier lebt, schien uns bei dem Streben nach idealer Auffassung doch etwas zu absichtlich zu sein, um ganz befriedigend wirken zu können; das gilt auch von der Carnation, die nicht frei von Manierirtheit war. Dagegen hat uns ein Damenportrait von C. Sohn sehr gefallen; der junge Künstler bekundete darin einen entschiedenen Fortschritt. Auch zwei Bildnisse von H. Crola waren höchst charakteristisch aufgefaßt und

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

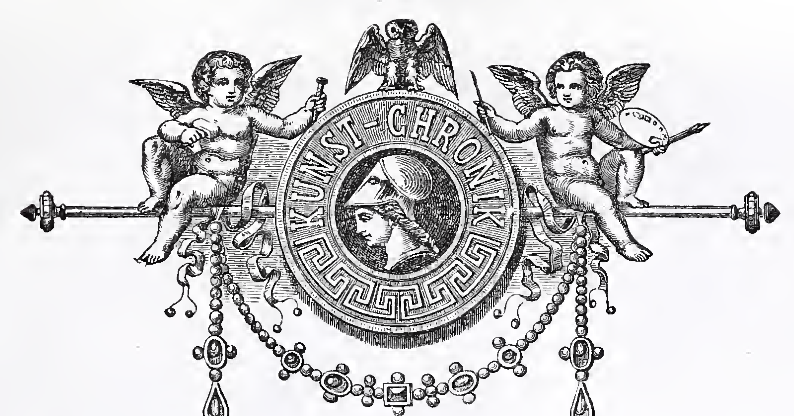
19. December

Nr. 10.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.



Vom Christmarkt.

Mit Illustrationen.

III.

Zu den Kupferwerken übergehend, bemerken wir, daß bei der Musterung des literarischen Marktes das völlige Verlöschen der illustrirten Kriegsliteratur auffällt. Wenn auch neue Auflagen z. B. von Fechner's reich und glücklich illustrirter Kriegsgeschichte und die sich mehrenden streng historischen Specialarbeiten auf demselben Gebiete Zeugniß von dem immer noch lebhaften Interesse ablegen, mit welchem die großen Ereignisse des Jahres 1870 und 1871 verfolgt werden, so sind doch zu eigentlichen Prachtwerken keine Kraftanstrengungen gemacht. Die Gründe dieser Zurückhaltung des Kunstverlagshandels wollen wir dahin gestellt sein lassen. Verwunderlich aber erscheint es uns in der That noch mehr, daß der Kupferstich in diesem Jahre fast nur zur Herstellung solcher Werke lebhaft herangezogen ist, deren Stoffgebeite ganz abseits von den Bahnen liegen, in denen sich die leitenden Ideen, die Stimmungen und der Geschmack der Gegenwart bewegen. Wir unsererseits wollen sie deshalb nicht scheel ansehen. „Carstens' Werke" (Zweiter Theil, in 36 Tafeln querfolio von H. Müller, H. Merz, L. Schulz und Lithographien von G. Koch, Leipzig, A. Dürr) erscheinen in diesem Augenblick fast wie ein Anachronismus. Was könnte der Welt von heute mit ihrem industriellen Getriebe, ihrer kirchenpolitischen Polemik, ihrer Schwärmerei für den koloristischen Effect fremdartiger sein als die Regionen, in denen sich die Phantasie des großen Kunstmartyrs bewegte? Und doch wieder — wer sich bewußt ist, welch schweren Kampf der Begründer der neuen deutschen Kunst gegen wälsche Afterkunst gekämpft, wer in Carstens einen der Propheten erkennt, deren Verheißungen sich in dem wieder aufgerichteten deutschen Reiche erfüllt haben, wird kaum eine Erscheinung zeitgemäßer finden als diese. Auf den Inhalt dieses „Zweiten Theils", der zum großen Theil Unedirtes bringt, wird in Kürze ein berufener Mitarbeiter der Zeitschrift näher eingehen. Wir lassen es daher hier bei dieser einfachen Ankündigung bewenden.

Ebenfalls auf idealem Gebiete bewegt sich die bei dem Verleger dieses Blattes erschienene Arbeit von Ferd. Lachmann „Umrißzeichnungen zu den Tragödien des Sophokles, Kupferstich von L. Schulz", Hochquart-Format. Wir begnügen uns mit dem Hinweis auf die dem Werke vorausgeschickten freundlich empfehlenden Werke von Johannes Overbeck. — In Erinnerung bringen wir unsern Lesern sodann die Publikationen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, deren „Album", Heft I—VI, jetzt auch in einem prächtigen Einbande im Buchhandel zu haben ist. Dasselbe ist mit Führich's „Verlorenem Sohn" der Fall. — Die vielen Freunde, welche sich die Unger'schen Radirungen in aller Welt

erworben, möchten wir bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam machen, daß der allen Lesern der Zeitschrift wohlbekannte Meister ein zum Andenken an das Nationaljubiläum der Befreiung der Niederlande herausgegebenes Werk: In memoriam. Tafereelen uit Hollands tachtigjarigen Strijd" (Haarlem, Kruseman) mit zehn Radirungen ausgestattet hat. Die Kompositionen, die denselben zu Grunde liegen, rühren von Ch. Rochussen und Hermann ten Kate her, zwei Koryphäen der gegenwärtigen holländischen Kunstschule.

Bezüglich der photographischen Neuigkeiten können wir uns kurz fassen. Von dem großen Unternehmen der Berliner Photographischen Gesellschaft, den Originalaufnahmen der Dresdener Galeriebilder, war erst kürzlich in diesen Blättern die Rede. Gleichzeitig führt die Firma Fr. Bruckmann in München ein ähnliches Vorhaben in Darmstadt mit den Schätzen der dortigen Galerie aus und ebenso in Frankfurt die Firma J. Nöhring in Lübeck mit den Perlen der Sammlung des Städel'schen Instituts. Von den letztgenannten liegen uns eine Anzahl Probeblätter, größtentheils nach altdeutschen und altniederländischen Gemälden und Handzeichnungen vor, die in Bezug auf Klarheit und Deutlichkeit Nichts zu wünschen übrig lassen. Von den gelungenen und geschmackvoll appretirten Photographien der Firma Miethke & Wawra nach Gemälden des Wiener k. k. Belvedere liegen zweihundert Blätter vor. — Zum Andenken an die Weltkunstausstellung in Wien hat die Photographische Gesellschaft in Berlin ein Album zusammengestellt, das aber als sehr lückenhaft bezeichnet werden muß, da es sich fast lediglich auf deutsche, größtentheils auf anderen Ausstellungen gesehene Bilder beschränkt.

Den Beschluß der photographischen Publikationen machen wir mit B. Neher's „Fresken im Schiller- und Goethezimmer des Residenzschlosses zu Weimar" (Stuttgart, W. Spemann). Der Gedanke an eine Veröffentlichung dieser bedeutendsten Schöpfung Neher's, die er in Nacheiferung seines Meisters Cornelius gegen Ende der dreißiger Jahre vollendete, ist von Wilhelm Lübke angeregt worden, der auch den zwanzig Folio-Blättern einen interessanten Text beigegeben hat. Schade, daß der Preis von vierzig Thalern einer größeren Verbreitung entgegensteht, womit indeß nicht gesagt sein soll, daß die prächtige Mappe nach Inhalt und Ausstattung den Preis nicht werth sei.

IV.

Heiliger De Heem bitte für uns! Ich weiß nicht, wie es kam, daß die wunderliche Litanei mir nicht aus dem Kopfe wollte, als ich eines Abends auf meinem Tische den reichen Segen des heurigen Herbstes an Blumen-, Frucht- und — Dornenstücken ausgebreitet hatte. Dornenstücke sage ich in Erinnerung an den Armenadvokaten Siebenkäs, denn das sind in der That diese wohlgemeinten, von Frauenhand präsentirten Sträußchen für einen Referenten, der artig zugleich und auch aufrichtig sein möchte. Die Arnold'sche Buchhandlung in Leipzig hat diese Art Blumenzucht in ihren besonderen Schutz und nicht weniger als zwei Marien und zwei Theresen in ihren Dienst genommen, um junge Damen, denen es Bedürfniß ist, an Porzellankannen, Alabasterschalen, Glasflaschen ꝛc. die Kunst des Pinsels zu üben, mit den nöthigen „Vorlagen" zu versorgen. Sollen wir einer dieser vier Kunstgärtnerinnen den Vorzug einräumen, so müssen wir, ohne den andern zu nahe treten zu wollen, uns für Fräulein Teresa Hegg erklären, die mit ihren „Alpenblumen" der Natur ihre Reize am besten abzulauschen verstanden hat. — Eine fünfte, ebenfalls auf den Alpen heimische Künstlerin, Fanny von Bülow, breitet uns ihre Blumenstudien in einem „Schweizer Tagebuch" (Berlin, R. Wagner) aus, welches indeß noch kein Tagebuch ist, sondern erst eins werden soll, wenn die glückliche Empfängerin vom Papa im nächsten Herbst nach Interlaken mitgenommen wird. Hinter den bunten Blättern folgen nämlich immer eine Anzahl von unbeschriebenen, auf denen mancherlei Gefühle und Gedanken sich zu äußern Platz haben. Ein Bleistift sorgt dafür, daß das Buch seinen Beruf nicht verfehlt, und auf dem Einbanddeckel sieht man bereits das veritable Alpenglühen. — Das „Deutsche Leben" von A. v. W. (Bremen, Müller) fehlt natürlich auch dieses Jahr nicht auf dem Christmarkte mit seinen blüthensprießenden Initialen und allegorisirenden Motiven, mit deren Hülfe die Künstlerin ihre Komposition zu dem dichterischen oder musikalischen Texte in Beziehung zu bringen sucht. Wir möchten dem Verleger doch rathen, den abgetriebenen Titel, der diesmal mit dem Zusatze „in Frieden und Arbeit" variirt ist, von nächstem Jahre an zu opfern. Er paßt zum Inhalt, wie die Faust auf's Auge. — Mit dem Pflanzenreiche wären wir glücklich fertig, wenn wir noch Johanna Brehmer's „Blumenjahr" (Wandsbeck, Seitz) verzeichnen, von welchem uns ein in Aquarellmanier mit gutem Verständniß ausgeführtes Probeblatt vorliegt, auf dem nur das Violett der Veilchen ein wenig lebhafter vorsprechen könnte.

Dieselbe Wandsbecker Firma, deren chromolithographische Leistungen unbedingt zu den vollendetsten ihrer Art gehören, kündigt das Erscheinen der Fortsetzung von Karl Werner's „Nilbildern" an, über welche wir im vorigen Jahre berichteten. Das vorliegende Probeblatt der neuen Lieferung gehört freilich nicht zu den glänzendsten der Reihe, ist aber seines Gegenstandes wegen von ethnographischem Interesse. Es stellt einen aegyptischen Bandweber bei seiner Arbeit vor.

— In demselben Verlage erscheint eine Anzahl Stimmungslandschaften von Eduard Krüger, deren eine, „Meereseinsamkeit", uns vorliegt. Diese Blätter sind nach der Versicherung der Verlagshandlung ohne vorher gemalte Originale zu Stande gebracht, sind also nicht Imitationen von Gemälden, sondern mit Hülfe der chromolithographischen Technik direkt vom Künstler ausgegangene Schöpfungen. Ueber die dabei beobachtete Procedur giebt der beigefügte Prospekt eine für jeden Maler besonders interessante Auskunft.

Von neuen Oelfarbendrucken, deren bloße Aufzählung bei der von Jahr zu Jahr immer üppiger werdenden Produktion schon einen nicht geringen Raum beanspruchen würde, nennen wir hier nur einen einzigen, der, was Treue der Reproduktion anlangt, den höchsten Ansprüchen genügt, die an diese Technik gestellt werden können. Wir meinen das allen Besuchern der Weltausstellung gewiß in der Erinnerung gebliebene reizende Genrebild von Defregger „Die beiden Brüder" (Ed. Hölzel's Kunstanstalt in Wien). Wem darum zu thun ist, einem jungen Ehepaare eine auf Wandschmuck abzielende Festgabe zu machen, dem können wir diesen Farbendruck mit der doppelten Ueberzeugung empfehlen, daß die Gabe nicht nur des Gegenstandes wegen gefallen, sondern auch bei der vollendeten koloristischen Durchführung auf die Dauer nichts von dem Reiz des ersten Eindrucks verlieren wird.

Wir schließen diese Revue der Farbendruckpublikationen mit dem Namen Hildebrandt's. Es ist ein erfreuliches Zeichen für die Entwickelung des Kunstsinnes, der nicht blos bewundert, sondern auch zahlt, daß der Verleger der Aquarelle des großen Farbenvirtuosen, R. Wagner in Berlin, sich zur Herausgabe einer zweiten Serie entschließen konnte. Von dieser ist nunmehr die zweite Lieferung in fünf wiederum theils von Loeillot, theils von Steinbok ausgeführten Chromodrucken erschienen. Die Gegenstände der Darstellungen sind Wakawell auf Ceylon, Bangkok, Opfertempel in Macao, runde Straße in Peking — ein Blatt von ungemein geschickter Behandlung der Perspektive — und der Hafen von San Francisco. Beide Berliner Farbendruck-Anstalten haben auch bei diesen neuen Blättern das Höchste geleistet, was man von der mechanischen Vervielfältigung eines Aquarellgemäldes verlangen kann. Das ganze, dreißig Blätter umfassende Werk ist eine Leistung, die der deutschen Kunst wie der deutschen Industrie ein glänzendes Zeugniß ausstellt, und der das Ausland kaum etwas Aehnliches an die Seite zu setzen hat.



Aus den „Deutschen Bilderbogen." (Verlag von G. Weise in Stuttgart.)

V.

Wenn ich sehe, was sich noch nach und nach herzugedrängt hat, um an dieser Stelle Beachtung zu finden, so muß ich schon meine Eingangs dieser Weihnachtsschau aufgestellte Behauptung widerrufen und dem Buchhandel ein besseres Zeugniß über seine Thätigkeit ausstellen, die trotz Strike und Krach so manches Schöne zu Tage gefördert. Die Nachlese, zu der ich mich anschicke, wird sich bei der Kürze der Zeit auf eine kurze Aufzählung und einige wenige Bemerkungen beschränken müssen.

Eine neue Reihe der „Deutschen Bilderbogen" (Stuttgart, G. Weise) bekundet den ungehemmten Fortgang dieses mit richtigem Takt bei der Wahl der Gegenstände wie der mitwirkenden Künstler geleiteten Unternehmens. Die Heldenbilder von W. Camphausen, die Thierbilder von Lançon, die Rococoscenen von H. Lossow und die Städtebilder von Lorenz Ritter sind alle gleich trefflich in der Konception wie in der Ausführung. Das allerliebste Rothkäppchen von R. Geißler verdient gleiches Lob und empfiehlt sich durch die beigefügte Abbildung. Ritter's Name bringt uns

dessen „Ansichten von Nürnberg" in Originalradirungen in Erinnerung, die in den Verlag von Wasmuth in Berlin übergegangen sind, und da es Lübecker Ansichten sind, die er für die Bilderbogen gezeichnet, so werden wir dadurch auf eine Sammlung von Radirungen geführt, in denen die interessantesten Architekturstücke des nordischen Nürnberg nach Zeichnungen von C. J. Milde, dem bekannten lübischen Glasmaler, von dem Stecher C. Bollmann wiedergegeben sind. Es ist verdienstlich von dem Verleger, F. Grautoff in Lübeck, daß er diese Sammlung, die, nach den Kostümen zu urtheilen, vor etwa zwanzig bis dreißig Jahren entstanden sein muß und deßhalb auch noch manche jetzt zerstörte Merkwürdigkeit enthält, der Vergessenheit entrissen hat. Dies „Lübecker ABC", wie es der Titel bezeichnet, wird jetzt viel mehr Freunde und Verehrer finden als ehedem, wo die gebildete Welt kaum das ABC der Kunstgeschichte begriffen hatte.

Die Verlagshandlung von Otto Meißner in Hamburg hat von Eugen Krüger's früher in diesen Blättern besprochenem „Wild und Wald" eine zweite Auflage veranstaltet, welche sich durch größeres Papier und durch die gleichmäßige Schönheit des Drucks vor der ersten auszeichnet. In ihrem goldgepreßten Umschlag bilden diese meisterhaften Lithographien ein wahres Prachtalbum, das Natur- und Jagdfreunden als Festgeschenk bestens empfohlen sei.

Die Bruckmann'sche Verlagshandlung in München läßt der Sammlung deutscher Tondichter eine Sammlung französischer und italienischer Komponisten, zwölf Brustbilder, nach Oelgemälden von Eugen Felix photographirt, folgen. Ein zweites photographisches Unternehmen derselben Firma ist ein Cyklus von Kompositionen Bendemann's zu Lessing's Nathan, von welchem zwei Blätter, Nathan's Heimkehr und Nathan und der Tempelherr, in einer sog. Facsimile-Ausgabe erschienen sind. Ueber die Auffassung der Charaktere ließe sich streiten, indeß möge sich darüber mit dem Künstler Jeder selbst auseinandersetzen, der Gelegenheit hat, auch in diesen Darstellungen Bendemann's Sinn für das einfach Große und feine nie verlegene Erfindungsgabe bei der Gestaltung des Chorus, wo dieser die Scene füllt, zu bewundern. Eine dritte Publikation derselben Firma ist eine in Holzschnitt mit Textzugabe ausgeführte Sammlung von Kompositionen des früh verstorbenen C. Lossow „Deutsche Lieder", eingeführt von H. Kurz. Die Auffassung des Künstlers hat etwas kränklich Sentimentales, seine Zeichnung in manchen Figuren etwas Unfertiges, wenn sich der Holzschneider nicht etwa hin und wieder verschnitten hat. Das anonyme Gedicht „Die Thränen", nebst zugehöriger Komposition, hätte man lieber unterdrücken sollen; beide sind gleich schwach. Der Reiz des mit ungemeiner Freigebigkeit prachtvoll ausgestatteten Werkes liegt auf der Seite des landschaftlichen Elements, dem nur hier und da ein tieferer Grundaccord hätte zu Hülfe kommen sollen.

Die Grote'sche Firma,

> Die niemals fehlt, wo tapfre Männer ringen
> Im Wettkampf um der Schönheit Preis,

ist, wie wir hören, dieses Jahr mit ihren Neuigkeiten erst spät am Abend fertig geworden. Ueber eine von ihr angekündigte Prachtausgabe der „Undine" von Fouqué, mit Zeichnungen von C. Röhling d. J., in Holz geschnitten von Ad. Closs, müssen wir das Urtheil unsern Lesern selbst überlassen, da das uns zugedachte Exemplar sich bis zur Stunde nicht eingefunden hat. Im Uebrigen konstatiren wir, daß der allzeit rüstige Inhaber der Firma abermals eifrigst bemüht gewesen ist, seine beliebten illustrirten deutschen Klassiker zu purificiren und von Druckfehlern zu säubern, die nicht den Text, sondern die auf den ersten Ritt etwas überhastete Illustrirung betreffen.

Eine „Nachfolge Christi", illustrirt von Carl Merkel (Cassel, Kay), erscheint nach Führich's Ausgabe desselben Werkes wie eine Ilias post Homerum, zumal da der Künstler äußerlich eine ähnliche Verbindung von Text und Bild gesucht hat, wie sie sich bei Führich findet.

Auffällig ist es, daß von dem großen Ereigniß des Jahres, der Weltausstellung in Wien, so gut wie gar keine Spuren in der Weihnachtsliteratur nachweisbar sind. Doch, daß wir uns selbst nicht Unrecht thun! Der Herausgeber dieser Blätter ist bis zum vierten Hefte seines „Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung" fortgeschritten, über dessen Werth und Wesen hier Worte zu machen nicht schicklich wäre. Noch eine dahingehörige Publikation, the last not least, wollen wir nicht vergessen hier namhaft zu machen und Allen zu empfehlen, die außer einer Anzahl Photographien auch ein echt künstlerisches Andenken an ihren Aufenthalt in Wien zu besitzen wünschen. Das ist eine Sammlung von 13 Aquarellen der Brüder Franz und Rudolf Alt, welche unter dem Titel „Wien im Ausstellungsjahr" bei Ed. Hölzel in Wien in Farbendruck erschienen ist. Die Kunstanstalt des Verlegers hat an diesem schönen Werke, das uns Wien von seinen schönsten Seiten mit seinem Straßen-, Markt- und Ausstellungsleben im festlichen Farbenglanze zeigt, ihren längst begründeten Ruf von Neuem bewährt. Wem es versagt war, die herrliche Kaiserstadt während des großen Völkerschauspiels oder überhaupt seit ihrer Neugestaltung zu sehen, dem werden diese meisterhaften Schilderungen eher einen Begriff von dem geben, was er versäumt hat, als das beredteste Wort des Schriftstellers oder Erzählers.

Endlich verdient noch die größte Leistung Erwähnung, die der Holzschnitt je zur Herstellung eines Brustbildes aufgewandt hat. Zum Franz Josephs-Jubiläum hat die Manz'sche Buchhandlung in Wien das Portrait des Kaisers in einem Rund mit allegorischen Randverzierungen herstellen lassen, welches nahezu einen Meter im Quadrat mißt. Die Zeichnung von V. Katzler ist von F. W. Bader meisterhaft geschnitten in einer für die Fernwirkung ungemein geschickten Behandlung. E. A. S,

Korrespondenz.

Berlin, Anfangs Dezember.

In der Königl. Akademie der Künste ist gegenwärtig das Historienbild von Gustav Spangenberg „Luther's Einzug in Worms" ausgestellt, welches von der „Verbindung für historische Kunst" (vgl. Kunst-Chronik VIII. Jahrgang, Nr. 52) angekauft worden ist. Wir haben hier kein historisches Bild in großem Stile vor uns, sondern mehr einen genreartigen, kulturhistorischen Vorgang, der allerdings mit großer Anschaulichkeit geschildert ist. Am 16. April 1521 gegen Mittag langte Luther in Worms an. „Wie der Thürmer vom Dom in die Trompete stieß", so erzählt Ranke, „lief alles auf die Straße, um den Mönch zu sehen. Er saß auf dem offenen Rollwagen in seiner Augustinerkutte: vor ihm her ritt der Herold, den Wappenrock mit dem Reichsadler über dem Arm. So zogen sie durch die verwunderte, mannichfaltig bewegte, gaffende, theilnehmende Menge. Indem Luther sie übersah, verwandelte sich in ihm der kühne Muth in feste Zuversicht; er sagte: Gott wird mit mir sein." An diesen Bericht hat sich der Maler ungefähr gehalten. Luther sitzt mit drei Begleitern in einem von grünem Wetterdach bedeckten Wagen, das große Auge festen, forschenden Blickes auf die Menge gerichtet. Sein Gesicht weist nicht den derben, knochigen Typus auf, den uns Cranach überliefert hat, die feinen Züge und der zarte Schnitt des Profils zeigen uns mehr den Mann der geistigen Arbeit. Der Ausdruck ist nicht frei von jener durchgeistigten, etwas sentimentalen Gefühlsweise, mit der man die modernen Ritter vom Geiste auszustatten liebt. Landsknechte in ihren bunten, malerischen Trachten zu Roß und zu Fuß begleiten den Wagen. Von allen Seiten strömt die Menge neugierig herbei. Der Handwerker hat die Arbeit fortgeworfen und ist herbeigeeilt, um den Mann zu sehen, auf den er seine Hoffnung gesetzt hat. Bewunderung und freudiger Stolz drückt sich in den Mienen dieser von der Arbeit gehärteten Gestalten aus. Den behäbigen Bürger in der Ecke mit dem großen Schlapphut und dem feinen Haarnetz hat die bloße Neugier herbeigetrieben: er weist seiner Ehehälfte den kühnen Mönch mit derselben feiner eigenen Person bewußten Würde, mit welcher er ihr vielleicht morgen eine Naturmerkwürdigkeit, die man herumführt, zeigen wird. Die Jugend hat mehr Begeisterung für neue Ideen, das sieht man an dem Jüngling, der selbst seine alte Mutter herbeigeführt hat. Aeußerst wirksam ist der Bettelmönch, der seinen vollen Sack eingeheimst hat und nun von den zuströmenden Handwerkern bei Seite gestoßen wird. Er scheint bereits eine trübe Vorahnung zu haben, welch' einen empfindlichen Stoß sein florirendes Geschäft von dem Manne im Wagen erleiden wird. Eilenden Schrittes entfernt sich eine fromme Kirchgängerin aus dem Getümmel. Scheu blickt sie noch einmal zurück; ihr gläubiges Gemüth kann den Umschwung der Verhältnisse nicht fassen. Die einzelnen Gruppen sind glücklich erfunden und nicht ohne Leben und Bewegung. Ueber das Ganze ist ein gleichmäßiges, sehr eintöniges Licht gebreitet, das sich auch im Hintergrunde, wo die Thürme des Domes in die Luft ragen, wenig abstuft. Die Farbe ist trotz aller Buntheit trocken und der Vortrag breit, ohne kräftig zu sein. Die Behandlung im Einzelnen ist zu wenig mannigfaltig. Die verschiedenen Kleiderstoffe entbehren der verschiedenen Charakteristik. Auch das eintönige Grau des Straßenpflasters, welches viel zu sehr dominirt, stört empfindlich die Harmonie. Diese Mängel vereinigen sich, um den Gesammteindruck des Bildes, das im Einzelnen manches Lobenswerthe bietet, erheblich abzuschwächen. Zu gleicher Zeit ist in demselben Saale das Meisterwerk Otto Knille's, „Tannhäuser und Venus" ausgestellt, welches für die Nationalgalerie angekauft worden ist.

Bei den Kunsthändlern Honrath und van Baerle bot sich manches Neue und Interessante. So der Mönch, welcher am Fenster sitzt und zu der trostlosen Ueberzeugung gekommen ist, daß an dem alten Kirchengut nichts zu bessern ist, von E. Grützner, wiederum meisterhaft in der Charakteristik und in der frappanten Naturwahrheit, wenn auch etwas matter in der Farbe, als die „Weinprobe" im Klosterkeller, eines seiner beliebtesten Themata, das er mit immer neuen Variationen immer wieder zur Wirkung zu bringen versteht. Schon von früher bekannt ist ein größeres figurenreiches Bild desselben Meisters, „Friedrich Haase im Ankleidezimmer vor einer Vorstellung von Shakespeare's Heinrich IV.", das, eine Zeit lang im Privatbesitz, jetzt wieder in den Kunsthandel gekommen ist. — Von Carl Hoff ist ein Bild mit Figuren in der Tracht des 17. Jahrhunderts, die er so meisterhaft zu charakterisiren versteht, ausgestellt. Zwei Edelleute halten zu Pferde vor einem Gasthause, während ihnen die schöne Tochter des Wirthes einen Trunk kredenzt. Es liegt in seinen Bildern ein wunderbarer Reiz, eine tiefe, seelenvolle Poesie, welche

durch die schöne Klarheit und Lieblichkeit der Farbe zum vollen Ausdruck kommt. — Das Rococo ist jetzt sehr in die Mode gekommen. Herpfer und Lossow bringen mehrere zum Theil recht ansprechende Motive. Es kommt hier vornehmlich auf raffinirte Stoffmalerei und historische Treue in dem Beiwerk an, um den Liebhaber und Käufer zu fesseln. Die Menschen dagegen schauen bisweilen recht modern aus. — Interessant ist ein größeres Bild von C. Böker, einem Düsseldorfer. Ein Bauer mit seiner Familie hat sich in ein feines Hotel hineingewagt, dort ein splendides Mahl zu sich genommen und macht nun ein unsäglich langes Gesicht, da ihm der Kellner die lange Rechnung präsentirt. Die stürmischen Empfindungen, welche das würdige Haupt der Familie bewegen, spiegeln sich je nach dem Temperament mannigfach in den Mienen der übrigen Mitglieder.

Im Ausstellungslokale der Berliner Künstler ist von hervorragenden Novitäten ein Bild von Neide zu nennen: Charon führt die Psyche auf seinem Nachen in die Unterwelt. Die düsteren Fluthen des Acheron und die schwarzen, darüber hinwegziehenden Wolken bilden einen wirksamen Kontrast zu dem zarten, leuchtenden Körper des Mädchens, der wiederum im Gegensatz steht zu dem muskulösen, wettergebräunten Fährmann. — Ein Bild aus der Rococozeit von Holmberg (München) verdient hohes Lob, weil es neben der treuen Wiedergabe des historischen Lokaltons auch den Personen die feine, abgemessene Charakteristik verleiht, welche den Rococomenschen eigen ist. Eine Gesellschaft von sieben Herren, um einen Tisch gruppirt, hat die Freuden der Tafel genossen. Dabei sind zwei würdige Männer in „Meinungsverschiedenheit" gerathen, der eine ist aufgesprungen und demonstrirt seinem Gegner eifrigst die Richtigkeit seiner Behauptung. Vortrefflich zeigt sich die Theilnahme an diesem Streite in den Physiognomieen der Uebrigen, besonders in dem feinen, überlegenen Lächeln des jungen Mannes zur Linken, der seinem Nachbarn einen verständnißvollen Blick zuwirft. Dem krebsrothen Gesellen am anderen Ende des Tisches scheint der Streit wenig nahe zu gehen, er liegt einem edleren Geschäfte ob. Der kühle Ton, in dem das ganze Bild gehalten ist, erhöht die Feierlichkeit und Gravität, die trotz aller Ereiferung über dem Vorgange ruht. — „Badende Frauen am Strande von Antium" bei Sonnenuntergang von W. Kray, ein Bild aus römischer Zeit, ist recht wirkungsvoll in der Beleuchtung und in den Reflexen, welche das blaue Meer unter den Strahlen der Sonne auf die weißen Körper der Frauen wirft. Weniger gelungen ist ein zweites Bild desselben Künstlers, „Ave Maria", eine Fischerfamilie in einem Nachen auf dem Meere.

Die Sammlungen des Königl. Museums haben in der letzten Zeit namhafte Bereicherungen erfahren. Besonders sind große Ankäufe von Münzen und Kupferstichen gemacht worden, zwei Gebiete der Kunst, auf denen eine systematische Bereicherung unter den gegenwärtigen Verhältnissen fast allein noch möglich ist. Auch für die Gemäldegalerie ist in diesen Tagen eine höchst werthvolle und interessante Erwerbung gemacht worden, ein lebensgroßes männliches Portrait von der Hand des Velazquez. Der Dargestellte präsentirt sich von vorn gesehen in ganzer Figur. Von der Natur nicht sonderlich begabt, da ihn namentlich eine übergroße Leibesfülle drückt, hat ihn der Maler doch interessant zu machen gewußt durch die Jovialität und biedere Treuherzigkeit, die in seinen Zügen liegt. In seiner straffen und dabei chevaleresken Haltung zeigt sich seine vornehme Herkunft und zugleich ein nicht zu verachtender persönlicher Muth. Der Hintergrund ist einfach grau, nur rechts durch eine Säule belebt. Die Erhaltung des Bildes ist gut, die Leuchtkraft der Farbe ungeschwächt. A. R.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Kunstgewerbeschule des Oesterreichischen Museums. Die Zahl der inskribirten Schüler dieser Anstalt beträgt im laufenden Wintersemester 198, darunter 29 Damen. 115 Schüler befinden sich in der Vorbereitungsschule. Der Nationalität nach sind 109 aus Niederösterreich, 21 aus Böhmen, 18 aus Mähren, 10 aus Ungarn, 13 aus dem deutschen Reiche, 5 aus Croatien. Die meisten Abtheilungen sind so überfüllt, daß die Aufnahme neuer Zöglinge oder Hospitanten sistirt werden mußte. Viermal in der Woche muß wegen Mangels an Unterrichtsräumen der Bibliotheksaal als Zeichensaal benützt werden. Mit diesem Semester tritt auch der Lehrkurs zur Heranbildung von Zeichenlehrern in volle Wirksamkeit. Eine Reihe von Stipendiaten des Unterrichts- und Handelsministeriums und des General-Kommandos in Agram befinden sich in diesem Kurse.

Vermischte Nachrichten.

r Aus Tirol. Nach fast zehn Jahren hat Plattner heuer den Freskencyklus, für welchen ihm der Bürgerausschuß von Insbruck Auftrag gab, im neuen Friedhofe vollendet. Die Gemälde vertheilen sich auf die Vorhalle der Todtenkapelle und die ihr vorliegende Arkade, welche als Begräbnißplatz der Pfarrgeistlichkeit dient. Plattner's Thema war das jüngste Gericht und die Ereignisse, welche mit ihm in unmittelbarem Zusammenhange sind. An der Wand, welche von der Thüre der Kapelle durchbrochen wird, sehen wir das jüngste Gericht, an den schmalen Seitenflächen der Vorhalle links Enoch, rechts Elias: Personen des alten Testamentes, welche auf jenes Gericht Bezug haben. An der Decke ist eine schöne Gruppe von Engeln angebracht, die sich an das Kreuz schmiegen. Ueber das rechte Eingangsthor der Arkade versetzte der Maler den „Untergang alles Zeitlichen", der dem jüngsten Gericht vorausgeht. Zu oberst den Messias mit der Sichel; die Engel, welche die Zornschaalen ausgießen und die Steine fallen lassen, unten die apokalyptischen Reiter, Alles niederreitend, niedermähend. Diesem Fresko gegenüber erblicken wir das himmlische Jerusalem: auf der Höhe des Berges die Dreifaltigkeit, vor der die Alten ihre Kronen niederlegen; rechts empfängt Maria, links Johannes der Täufer die Seligen. Aus den Gewölbekappen schauen die allegorischen Gestalten der vier letzten Dinge. An der Vorderwand sind in Medaillons die allegorischen Gestalten des Gebetes, des Almosens und der Messe angebracht, drei Verrichtungen, denen die katholische Kirche große Macht bei der Erlösung der armen Seelen im Fegefeuer zuschreibt. Plattner, der Maler des katholischen Dogma's, hat seine Kom-

positionen von diesem Gesichtspunkte allseitig durchdacht und sie auf ihn hin in Zusammenhang gesetzt. Er ist von Cornelius ausgegangen und erscheint daher durch ihn bedingt, abgesehen jedoch von einzelnen Reminiscenzen erhob er sich zu eigenen Gedanken, denen er einen würdigen und ernsten Ausdruck zu verleihen wußte. Die Manier der letzten Bilder unterscheidet sich wesentlich von der seines jüngsten Gerichtes; sie erscheint härter, trockener, aber auch charakteristischer, mancher Zug ist wohl durch die möglichst ungünstige Beleuchtung — zumeist von unten — nothwendig geworden. Dieser Freskencyklus, sowie die Statuen Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes in der Kapelle sind jedenfalls wahrhaft bedeutsame Denkmale tirolisch-deutscher Kunst. Wer diese Hallen betritt, der wähnt sich in die zwanziger, dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts zurückversetzt: überall ein hohes ideales Streben, wenn auch nicht immer mit völlig zureichenden Mitteln. Auf diesem Gebiete wenigstens braucht man den Anachronismus nicht zu entschuldigen; die Zukunft stellt die Werke der Plattner und Stolz vielleicht höher, als die schillernden Meisterstücke mancher unserer neuesten hochbewunderten Ryparographen. — Auch Mader, der jetzt für die Pfarrkirche von Ischl engagirt ist, schmückte zwei Arkaden mit Fresken: der erstandene Christus mit Magdalena im Garten und Christi Himmelfahrt. Wir geben letzterem den Vorzug. Die Farbentechnik ist auch bei diesen Gemälden ausgezeichnet, anders darf man es ja von ihm überhaupt nicht erwarten!

Vom Kunstmarkt.

Berliner Kupferstich-Auktionen.
(R. Lepke.)

A. Doubletten-Auktion des k. Kupferstich-Kabinets, Abth. II. (6.—10. November.)

Nr.		Thlr.	Ngr.
8.	Aldegrever B. 265	20	—
89.	Binck P. 137	32	15
291.	Dürer B. 69	53	5
293.	„ B. 101	22	—
360.	P. Flint. Kelch	30	—
361.	„ Becher	30	—
371.	v. Fürstenberg, Johannis Haupt	25	—
377.	Cl. Gelée R. D. 8	27	—
627.	J. van Mecken B. 33	91	—
757.	M. Anton B. 20	170	—
759.	„ B. 116	20	—
761.	„ B. 361	29	—
783.	Rembrandt B. 208	150	—
784.	„ B. 211	63	—
785.	„ B. 233	21	—
821.	Rubens, Katharina	26	15
1093.	Zwott B. 1	37	—
1138.	Earlom, Liber veritatis	40	—

B. Zwei kleine Sammlungen unter einer fortlaufenden Nummerirung. (11.—13. November.)

Nr.		Thlr.	Ngr.
44.	A. Dürer B. 25	40	—
47.	„ B. 35	30	—
50.	„ B. 39	50	—
51.	„ B. 41	41	—
58.	„ B. 57	90	—
76.	„ 14 Bl.	50	—
100.	Goltzius B. 41	20	5
290.	G. F. Schmidt J. 47	19	5
294.	„ J. 76	45	—
302.	„ J. 141	30	—
310.	„ J. 175	25	5

Berichtigungen.

In Nr. 6, Sp. 91 der Kunst-Chronik ist in der Beschreibung der „Trauung Luthers" von Thumann irrthümlich Melanchthon als der die Trauung vollziehende Geistliche genannt. Es muß statt dessen heißen: Bugenhagen. Melanchthon war bei der Trauung nicht anwesend. — In Chronik Nr. 8 muß es Spalte 118, Zeile 3 von unten „Sommerhimmel" statt „Sonnenhimmel" heißen.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

ARCHITECTONISCHE REISESTUDIEN VOM BODENSEE UND DER SCHWEIZ. Aufgenommen, autographirt und herausgegeben unter Leitung von Professor Robert Reinhardt und Assistent Th. Seubert von Studirenden der Architectur-Fachschule am Königl. Polytechnikum zu Stuttgart. I. Liefg. 8 Blatt gr. Fol. in eleg. Umschlag. Stuttgart, Wittwer.

Atkinson, J. B., An art-tour to northern capitals of Europe. gr. 8⁰. London. (Berlin, Asher & Co.)

Bernoulli, J. J., Aphrodite. Ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie. gr. 8⁰. Leipzig, Engelmann.

Bethke, Hermann, Details für decorativen Holzbau, Rosetten, Füllungen etc. Liefg. I. II. gr. Fol. 6 Blatt in Umschlag. Mannheim, Wittwer.

Parker, John Henry, An introduction to the study of Gothic architecture. Fourth edition Oxford, James Parker & Co.

— The archaeology of Rome. Med. 8⁰. Illustrated by plans, wood engravings etc. 2 vols. Oxford, Parker & Co.

Pfau, Ludwig, Freie Studien. Zweite umgestaltete Auflage. 8⁰. broch. Stuttgart, Ebner & Seubert.

Rosenberg, A., Die Erinyen. Ein Beitrag zur Religion und Kunst der Griechen. 8⁰. br. Mit Holzschnitten und einer lithograph. Tafel. Berlin, Gebr. Borntraeger.

Stephens, F. G., Memoirs of Sir Edwin Landseer. London, George Bell & Sons.

THE CASTELLANI COLLECTION. A series of 20 photographs by Stephen Thompson, selected and described by G. T. Newton. London. (Berlin, Asher & Co.)

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No 11.

Die Generalversammlung des Vereins für christliche Kunst in Württemberg.

Das Kunsthandwerk. Heft 2.

Schlitten aus dem Museum vaterländischer Alterthümer. — Glasgemälde aus dem XVI. Jahrhundert, im Besitz des Professor Rahn in Zürich. — Degengriff aus dem XVI. Jahrhundert, histor. Museum zu Dresden. — Tischfuss aus dem XVI. Jahrhundert, Museum vaterländischer Alterthümer in Stuttgart. — Steinkrug aus dem XVI. Jahrhundert. — Beschlägtheile, Schlosserarbeit aus dem XVI. Jahrhundert, Museum vaterländ. Alterthümer in Stuttgart. — Ceremonienhammer aus dem Bair. Nationalmuseum zu München. — Buchdeckel aus dem XVI. Jahrhundert, Königl. Hofbibliothek in Wien.

Gazette des Beaux-Arts. November.

Les Dirées chrétiennes, von E. Renan. — De quelques estampes satiriques pour et contre la réforme. I. Artikel. Von Champfleury. — Exposition de Vienne. Letzter Artikel. Von R. Ménard. (Mit Illustrationen.)

Gewerbehalle. No 11 u. 12.

Die Wiener Weltausstellung und die Kunstindustrie. Von Jac. Falke. — Mosaikbekleidung des Chorsockels in der Certosa bei Pavia; Stoffmuster von einem Gemälde der altcölnischen Malerschule; moderne Ornamente im Stil der italienischen Renaissance, moderne Entwürfe zu einem gemalten Plafond, Opferkasten, Lesepult für eine Kirche, Büffet, Tischdecke für Leinendamast, Bibliothektisch für Damen, Thürfüllung in Schmiedeeisen, Armleuchter in Silber. — Kunstarbeiten in glasirtem Ton, auf der Wiener Weltausstellung. Von Jacob Falke. — Maurisches Ornament aus der Alhambra. — Fries aus der Kirche St. Pierre in Lisieux. — Intarsia an den Chorstühlen in St. Maria del Organo in Verona. — Zweiflügliger Kleiderschrank in Eichenholz aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. — Moderne Entwürfe zu einem Fries (von Cockerell), Stühlen, Bibliothekschrank, Schreibzeug in Silber, siebenarmigem Leuchter in Bronze, Sophakissen in maurischem Stil, Schmuckkästchen in Ledermosaik, Abendmahlkelch mit Email und Edelsteinen.

Grenzboten. No. 50.

Antike Dichtung und moderne Kunst. Von G. Wustmann.

Westermann's Monatshefte. November.

Das Wiedererwachen der deutschen Kunst zu Anfang unseres Jahrhunderts. Von Franz Reber.

Inserate.

Bitte an die Kunstvereins-Vorstände.

Behufs Zusammenstellung des Ausstellungskalenders für 1874 bittet um recht baldige Mittheilung der bezüglichen Notizen

E. A. Seemann.

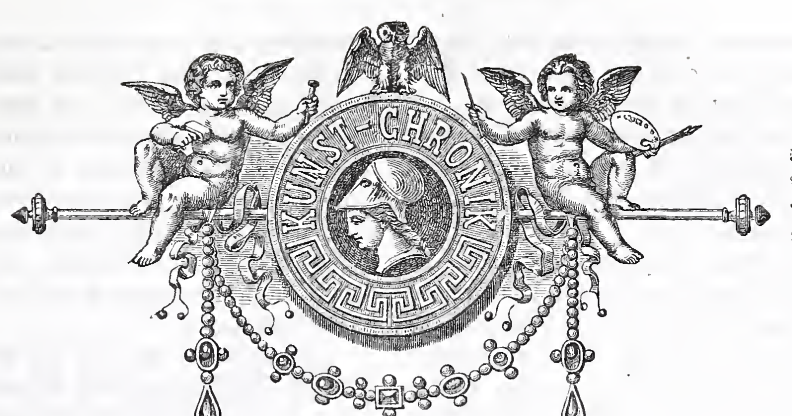
No. 11 der Chronik wird am 27. December ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

27. December



Nr. 11.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Herr Adler und das Straßburger Münster.

Hochverehrte Redaktion.

Ich muß um die Erlaubniß bitten, den Raum dieses Blattes für eine Erörterung in Anspruch zu nehmen, der die Spalten eines anderen Blattes, in welches sie eigentlich gehörte, verschlossen worden sind.

In der Deutschen Bauzeitung von 1870 hatte Herr F. Adler eine Studie über das Straßburger Münster veröffentlicht, welche mehrere dankenswerthe neue Untersuchungen brachte. Das Richtige, was in derselben enthalten war, hatte nirgend eine entschiedenere Anerkennung gefunden als in der zweiten Auflage des fünften Bandes von Schnaase's Geschichte der bildenden Künste, die von mir in Gemeinschaft mit dem Verfasser bearbeitet worden ist. Diese Zustimmung, auf welche sich Adler in Nr. 56 der Deutschen Bauzeitung von 1873 ausdrücklich berufen hat, bezog sich auf Adler's Annahme über Erwin's Thätigkeit am Langhause und über dessen Zusammenhang mit gewissen Richtungen der französischen Gothik. Einige andere Behauptungen konnten dagegen nicht gebilligt werden; so besonders diejenige, daß der im gothischen Uebergangsstile erbaute Südkreuzarm zum großen Theil einer Erneuerung durch Erwin nach dem Brande von 1298 angehört und von ihm „geflissentlich in einem alterthümlichen Stile" gehalten sei. Eine ausdrückliche Polemik war indessen in dem Schnaase'schen Buche vermieden worden, aber als im Jahrgang 1873 der Deutschen Bauzeitung Herr v. Geymüller einige Bedenken gegen Adler's Auffassung veröffentlichte, die ich in dieser Frage für zutreffend hielt, und als Herr Adler schnell und eifrig, aber mit Gründen, die mir keineswegs stichhaltig schienen, erwiderte, veranlaßte mich der Wunsch, diese wissenschaftliche Frage aufzuklären, zu einem kurzen Aufsatze in der Deutschen Bauzeitung, der hauptsächlich auf bestimmte, von Adler übersehene Thatsachen hinwies. Herr Adler hat sofort, und zwar mit äußerster Gereiztheit, geantwortet, und die Redaktion des Blattes hat erklärt, in der Sache nichts mehr aufnehmen zu wollen.

Herrn Adler's Auftreten, der eine meiner Bemerkungen als eine „ebenso dreiste wie völlig unrichtige Behauptung" zurückweist, mit unverkennbarem Seitenblick von „Anfängern in der baugeschichtlichen Forschung" spricht u. dgl., würde höchst niederschmetternd für mich sein müssen, wäre nur Herr Adler nicht zu solchen Aeußerungen so wenig berechtigt, daß die Schläge auf ihn selbst zurückprallen. Ich gehöre nicht zu denen, welche eine Kritik von äußerster Schärfe überhaupt für verwerflich halten, ich habe eine solche beispielsweise gegen Herman Grimm's „Raphael" selbst geübt. Aber man soll etwas derart nur dann wagen, wenn man es darf und wenn man es kann; es darf einem Autor gegenüber, der hierzu durch anmaßendes Auftreten Veranlassung giebt, es kann, indem man hinreichend ausgerüstet ist, um sich selbst keine Blöße zu geben. Herr Adler aber war zu seinem Auftreten weder moralisch noch sachlich berechtigt. Er durfte so nicht reden, denn mein kleiner Aufsatz war streng sachgemäß gehalten, ich erkannte seine Verdienste zuvorkommend an, ich sah bei der Betonung abweichender Ansichten von jedem Angriff ab, und meine Wendung, welche Herrn Adler so maßlos aufgebracht hat: er habe die Aufsätze von Schneegans zwar gelegentlich citirt, aber nicht gekannt, war nicht

als Vorwurf, sondern als einfache Bemerkung, die sich sachlich nicht umgehen ließ, ausgesprochen. Herr Adler konnte aber auch nicht in diesem Tone reden, denn Alles, was er vorbringt, erschüttert meine Einwände nicht, sondern erweckt nur die gewichtigsten Bedenken gegen den Ernst, die Genauigkeit, die Gewissenhaftigkeit seines eigenen Arbeitens.

Auf meine Einwendungen gegen die von ihm behauptete Thätigkeit Erwin's am Südkreuzarme wiederholte Herr Adler jetzt nur seine schon 1870 veröffentlichte Analyse dieser Bautheile. Sie ist insofern zutreffend, als im Querhause sich verschiedene Perioden architektonischen Schaffens zeigen, als hier zu einer älteren Anlage ein Weiterbau in geänderten Formen hinzutritt. Aber nicht dieser Umstand ist geleugnet worden, sondern vielmehr derjenige, daß jene Neuerungen auf eine von Erwin geleitete, durchgreifende Restauration zurückzuführen seien. Die Wandlungen des Stils traten vielmehr während des Baues selbst ein, der sich von dem Brande des Jahres 1176 bis gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts hinzog. Es war eine Zeit schneller und lebhafter Entwickelung, und so kam es, daß der Erneuerungsbau einer rein romanischen Anlage im romanischen Uebergangsstil begann, dann, langsam fortschreitend, unter der Leitung anders geschulter Meister Modifikationen erfuhr und endlich im gothischen Uebergangsstil vollendet ward. Herrn Adler's entgegenstehende Annahme, daß der Meister der vollendeten Gothik hier in bereits überwundenen Formen gebaut habe, widerspricht Allem, was wir von der Kunstthätigkeit und der Gesinnung des Mittelalters wissen. „Hätte Erwin in der Mitte unseres 19. Jahrhunderts gelebt", so äußerte sich Herr v. Geymüller, „so wäre eine solche Vermuthung ganz natürlich, aber es scheint mir ein Verfahren dieser Art in vergangenen Zeiten, namentlich für die Epoche, als die gothische Bauweise ihren Triumph über das Abendland angetreten hatte, eine so seltene, wenn überhaupt jemals vorkommende Thatsache zu sein, daß, wenn Professor Adler im Stande ist, die Existenz derselben aufrecht zu erhalten und überzeugend zu beweisen, dieselbe wohl noch mehr Aufmerksamkeit verdient, als sogar Adler ihr bis jetzt gewidmet hat."

Herr Adler ist eben nicht durch Resultate, welche die Untersuchung des Bauwerks selbst geliefert hat, zu seiner Voraussetzung gelangt, er hat vielmehr nur die Behauptung eines unkritischen Schriftstellers aus dem Anfang dieses Jahrhunderts, Schreiber's, wieder aufgenommen, weil er, wie dieser, das Märchen von einer Tochter Erwin's, die Urheberin der Skulpturen des Südkreuzarmes gewesen sei, für baare Münze genommen hat, obwohl es seitdem wissenschaftlich widerlegt worden ist. Weder eine urkundliche Begründung, noch auch irgend etwas von dem, was Herr Adler selbst über Konstruktion und Details dieser Theile sagt, spricht für seine Annahme, auch nicht der Vergleich der Fenster-Anordnung im Südkreuze mit dem Refektorium von Saint-Martin des champs in Paris, auf den er nochmals zurückkommt. Erstens ist die Aehnlichkeit eine viel zu allgemeine, zweitens gehört das Refektorium schon dem Beginn des 13. Jahrhunderts an (vgl. Viollet-le-Duc VIII, S. 10) und hätte also auch einem deutschen Architekten im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts bekannt sein können.

Im Uebrigen fügen sich alle Wahrnehmungen am Bauwerk selbst der Adler'schen Voraussetzung so schwer, daß er über Erwin's vermeintliche Thätigkeit wiederholt selber schwankt. S. 369 nennt er beide Mittelstützen der Kreuzflügel als Erwin's Werk, S. 404 widerruft er dies für den Pfeiler des Nordkreuzes. S. 369 sagt er: „Daher entstammt das berühmte zweipfortige Südportal mit den Gestalten der Kirche und Synagoge dieser Epoche"; S. 395 aber heißt es: „Wodurch die Gewißheit erlangt wird, daß die beiden Portale stets vorhanden waren und noch die alten sind, welche Erwin nicht erneuert, sondern nur mit plastischem Schmuck reicher ausgestattet hat."

Auf noch schwächeren Füßen stehen die äußeren Beweise, die Herr Adler beibringen zu können glaubt. Die genauen Nachrichten über den Brand von 1298 (bei Ellenhard, Closener und Königshofen) ergeben nicht, daß auch das Querhaus durch denselben verwüstet worden sei; und daß dessen Gewölbe hergestellt werden mußten, ist Herrn Adler's Erfindung. Durch genauen Vergleich des alten Stadtplans mit sämmtlichen Notizen über die lokale Verbreitung des Feuers läßt sich konstatiren, wie ich das schon in der Deutschen Bauzeitung gethan habe, daß der Brand der Westseite des Münsters gegenüber entstanden ist, von da auch die Kirche erfaßte, dann aber gegen Norden weitergriff, während keine Spur von seiner Verbreitung weiter nach Osten vorhanden ist und die Erhaltung der frühgothischen Strebepfeiler mit ihren Tabernakeln am Ostende der südlichen Langhausseite zeigt, an welcher Stelle der Verheerung Einhalt gethan ward.

Wenn Adler einen Beweis für das Weitergreifen des Feuers in dem Untergang des frühgothischen Lettners finden will, der durch Erwin habe erneuert werden müssen, so habe ich hierauf bemerkt, daß er auch in diesem Punkt nur einen Schreiber'schen Irrthum wiederholt. Keine glaubwürdige ältere Quelle berichtet, daß Erwin den Lettner gebaut habe; die noch im Frauenhause vorhandene Inschrift mit dem Namen Erwin's und der Jahrzahl 1316 befand sich nicht am Lettner (wie Adler, D. Bauz. 1870, S. 369, falsch angiebt), sondern allen älteren Beschreibungen zufolge an der danebenstehenden Marienkapelle. Nur diese ist Erwin's Werk; daß er sie mit dem Lettner in Verbindung setzte,

beweist nicht, daß er auch letzteren schuf; in diesem Falle würde die Inschrift vielmehr am Lettner selbst, als am Hauptbau, gestanden haben. Gewiß bezeichnen die mächtigen Sockel der Vierungspfeiler den ursprünglich beabsichtigten Abschluß des höher gelegenen Chors gegen das Langhaus, aber hiervon konnte ebenso gut schon ein frühgothischer Erbauer des Lettners im Jahre 1252, wie Erwin im Jahre 1316, abweichen. — Wie Herr Adler aus der nicht eben charakteristischen Abbildung des Vierungsthurmes in Merian's Topographia Alsatiae willkürlich schließt, daß dieser der Epoche Erwin's angehört habe, so genügt ihm auch eine ältere Abbildung, dasselbe für den Lettner zu erkennen; aber er behauptet damit mehr, als er verantworten kann.

Außerdem giebt Herr Adler bei dieser Gelegenheit ein bezeichnendes Beispiel für seine Art, die Quellen, die er citirt, zu kennen und zu prüfen. Die Innenansicht des Münsters, für die er sich ebenfalls auf Merian's Topographie, S. 38 beruft, befindet sich in diesem Werke nicht. Dagegen ist in ein Exemplar der Ausgabe von 1644 auf der königlichen Bibliothek in Berlin (Pg. 3550) ein gänzlich fremder Kupferstich mit dieser Darstellung eingeklebt, bei welchem Herr Adler nicht gemerkt hat, daß er durch größeres Format, durch Papier, Behandlung, Typen der Unterschrift von den Merian'schen Abbildungen vollkommen abweicht und auch im Verzeichniß derselben nicht vorkommt. Dem Blatte fehlt jede Bezeichnung, welche über seinen Ursprung Auskunft geben könnte, es ist aber sichtlich — schon nach der figürlichen Staffage -- später als die Merian'schen Stiche und noch viel charakterloser als diese. Am Lettner und an der Marienkapelle kommt der geschweifte Eselsrücken in den Bögen vor. Es ist überflüssig zu bemerken, daß derselbe weder dem Erwin'schen Bau von 1316 noch einem früheren angehört haben kann, daß also diese Darstellung untreu und willkürlich ist. Wenn Herr Adler sich auf sie berufen kann, so beweist dies, daß er Erwin nicht nur für fähig hielt, „geflissentlich in einem alterthümlichen Stile", sondern auch ahnungsvoll und vorgreifend im Stile eines späteren Jahrhunderts zu bauen.

Herr Adler citirt daneben einen 1862 von ihm auf der Straßburger Stadtbibliothek eingesehenen „Stich aus der Reformationszeit." Nach einer so unbestimmten Angabe läßt sich einem solchen Blatte nicht auf die Spur kommen. Jeder aber, welcher die im gegenwärtigen Aufsatze weiterhin aufgedeckten Thatsachen prüft, wird mir darin beistimmen, daß in allen solchen Fällen, in welchen Herr Adler aus nicht genau nachweisbaren oder nicht mehr existirenden Quellen etwas constatiren zu können meint oder für seine Behauptungen noch Material, das er nicht näher bezeichnet, in Reserve zu haben angiebt, hierauf bei seinem Mangel an wissenschaftlicher Verläßlichkeit kein Gewicht gelegt werden darf.

Herr Adler ist sehr böse darüber, daß ich ihm nicht Recht gebe, wenn er aus dem Vorkommen derselben Steinmetzzeichen am Südkreuzarm und an Theilen, die sicher aus Erwin's Zeit oder aus noch späterer Epoche herrühren, das gleichzeitige Entstehen dieser Bautheile folgern will. Ich erkannte das Sammeln von Steinmetzzeichen ausdrücklich als verdienstlich an, aber ich konnte nicht zugeben, daß sich für die Zeit, um die es sich hier handelt, eine chronologische Beweisführung auf dieselben basiren lasse. Der durch spätere Quellen beglaubigte Umstand, daß jeder Steinmetz streng an seinem eigenen Zeichen festhielt, läßt zunächst einen viel zu weiten Spielraum, den Herr Adler etwas willkürlich auf dreißig Jahre beschränkt, „weil Steinmetzen selten ein hohes Alter erreichen". Ferner kann diese Regel nicht für eine Epoche gelten, in der sie noch nicht als Regel bestand.

Ich hatte mich dafür auf Homeyer's Werk „Die Haus- und Hofmarke" berufen, in welchem ausgesprochen ist, daß früher große Freiheit und Ungebundenheit in der Wahl der Zeichen herrschte, in die erst seit dem 15. Jahrhundert mehr Regel und Ordnung kam. Nun aber sagt Herr Adler: seit dem Erscheinen dieses Buches, 1870, habe sich das Material vermehrt; vor der bekannten Steinmetzordnung von 1459 wissen wir bereits von einer anderen, die schon im Jahre 1402 die Bestätigung der Straßburger Obrigkeit erhalten hat.

Nun, ist das etwa nicht das 15. Jahrhundert?

Aber, sagt Herr Adler, ich werde an anderem Orte hierzu den Nachweis liefern, daß die Bestimmungen der Straßburger Steinmetzbruderschaft „höchstwahrscheinlich" bis in die Erwin'sche Epoche hinaufreichen.

Hierauf bemerke ich: Erstens muß dieser Nachweis bereits geliefert, nicht blos versprochen sein, um in unserer Frage als Beweisgrund dienen zu können; zweitens muß er hierzu nicht nur ein „höchstwahrscheinliches", sondern ein sicheres Resultat ergeben haben; drittens kann eine Bestimmung, die nach Adler bis in Erwin's Zeit nachweisbar sein soll, doch nicht ohne weiteres für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts herangezogen werden, der Herr Adler den Südkreuzarm auf Grund der Steinmetzzeichen abstreiten will.

Uebrigens scheint mir die ganze Adler'sche Wendung nur eine Umschreibung der Stelle in Seeberg's Schrift über die Juncker von Prag, S. 40, wo von Organisation der Brüderschaft „nach Erwin's alter Grundlage" die Rede ist. Da nämlich Herr Adler sich für die Urkunde von 1402 auf „neue Publikationen seit Erscheinen des Homeyer'schen Werkes" beruft, ist dargethan, daß er von ihr nur durch das Citat bei Seeberg, dessen Buch 1871 erschien, Kunde hatte, während ihm die Quelle,

aus welcher Seeberg schöpfte und die lange vor dem Homeyer'schen Werke existirte, nämlich ein Aufsatz von Schneegans, nicht bekannt war.

Und so liefert jetzt Herr Adler selbst einen neuen Beleg für meine frühere Annahme, er habe die Aufsätze von Schneegans in der Revue d'Alsace zwar citirt, aber nicht gekannt.

Was Herr Adler dagegen einwendet, beweist nur, daß er Gelegenheit hatte, diese Arbeiten kennen zu lernen, nicht, daß er sie wirklich kannte. Um diese Gelegenheit möchte ich Herrn Adler beneiden. Er hat noch die alte Straßburger Bibliothek benutzen können, er hat in Berlin die neuerdings erworbene Gérard'sche Bibliothek zur Verfügung, während ich selbst diese nur bei vorübergehendem Aufenthalt in Berlin benutzen konnte und hier in Carlsruhe so wenig Literatur über das Elsaß zur Hand habe, daß ich stets auf Besuche in Straßburg und auf Sendungen von der dortigen Bibliothek angewiesen bin. — Daß Herr Adler aber jene Gelegenheit für die Aufsätze von Schneegans nicht benutzt hat, geht, trotz seiner Behauptung des Gegentheils, ebensowohl aus der eben geübten Textkritik seines neuesten Aufsatzes, als auch aus der seiner Arbeit von 1870 hervor.

Die kurze Stelle (Text und Anmerkung), in welcher Herr Adler damals Schneegans citirte, hat den Charakter einer späteren Einfügung, die gemacht wurde, als er während des Druckes die Aufsätze von Schneegans zu Gesicht bekam. Hätte er dieselben schon früher gekannt, so müßte Schneegans nicht lediglich an der Stelle erwähnt sein, an welcher von seiner richtigen Feststellung zur Geschichte des Thurmbaues die Rede ist, sondern namentlich an der Stelle, an welcher Herr Adler zu dem Schlusse kommt, daß Erwin die Obertheile des Langhauses nach dem Brande von 1298 neu gebaut habe. Dies ist ein Hauptresultat, und zwar ein höchst anerkennenswerthes, der Adler'schen Arbeit, aber wenn auch er erst die genaueren Beweise dafür beibringt, so hatte Schneegans doch bereits dieselbe Annahme aufgestellt und sich hierfür auf dieselbe Quelle, wie neuerdings Adler, nämlich auf Specklin's Collectaneen, berufen, so daß die Erwähnung des Vorgängers hier unumgänglich war.

Zwei Seiten später folgt bei Adler ein zweites Citat, welches ebenfalls für eine erst nachträgliche Kenntnißnahme von diesen Aufsätzen spricht Unter „Druckfehlerberichtigungen und Zusätzen" fügt Adler S. 378 einen Hinweis auf eine Publikation von Schneegans (Revue d'Alsace, 1852) nachträglich hinzu. Dieses Citat beweist, daß er wenigstens von einer dem Artikel beigegebenen Abbildung (dem Grabsteine aus Erwin's Familie) nachträglich Notiz genommen. Aber von dem Texte der Aufsätze nahm er auch jetzt eine so oberflächliche und ungenügende Kenntniß, daß er nicht wußte, was wirklich darin steht. Nur so erklärt sich die kurze, absprechende Wendung über die Ergebnisse, zu welchen dieser ausgezeichnete elsässische Forscher gekommen war. Seine Widerlegung des Märchens von Savina als Tochter Erwin's, sowie seine Untersuchung über Erwin's Nachkommen basiren auf urkundlichen Nachrichten und genauester Prüfung der Quellen; sie sind so sorgfältig begründet, daß Herr Adler sie mit einer so schnöden Wendung nicht abfertigen durfte. Hätte er diese Arbeiten wirklich studirt, so wäre dieses Verfahren nur erklärlich, wenn er sie absichtlich hätte ignoriren wollen, weil sie seinen eigenen bereits publicirten Voraussetzungen widersprachen. Da ich kein Recht habe, dies anzunehmen, muß ich meine frühere Behauptung, er habe sie nicht gekannt, ausdrücklich aufrecht halten.

Die Bildwerke am Südkreuzarm und am Engelspfeiler, welche Adler, durch seinen Glauben an das Märchen von „Sabina von Steinbach", dazu geführt hatten, wichtige Partien dieser Architekturtheile in die Zeit nach 1298 zu setzen, widersprechen durch ihren Stil allein schon dieser Annahme. Niemand, der sich mit der mittelalterlichen Plastik beschäftigt hat, kann hierüber in Zweifel sein. Auch ohne zu wissen, daß dies Märchen unhaltbar sei, haben Waagen, Lübke und neuerdings Geymüller richtig über die Datirung der Skulpturen geurtheilt. Durch Geymüller darauf aufmerksam gemacht, daß sie doch sicher viel früher seien als die Skulpturen der 1277 begonnenen Westfaçade, schafft Herr Adler flugs Rath und beliebt, die letzteren gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts zu setzen. Auch diese Annahme ist nur möglich bei völliger Urtheilslosigkeit über den plastischen Stil dieser Periode und bei leichtfertigster Behandlung wissenschaftlicher Fragen. In der deutschen Bauzeitung habe ich schon angedeutet, daß Herr Adler ein Vergleichsmaterial, wie er es hierfür zu haben vorgiebt, nicht besitzt. Dies und nicht der Grund, daß er ein bauwissenschaftliches Journal nicht für die geeignete Stelle halte, veranlaßte Herrn Adler, auf weiteres Eingehen in diese Frage zu verzichten.

Dagegen hat er den Muth, Folgendes vorzubringen: „Wer über die Bildwerke des Straßburger Münsters in kunstgeschichtlichem Sinne gewissenhaft urtheilen will, wird sich der Pflicht nicht entziehen können, alle neuen Reliefs und Statuen auszuscheiden. Wie wenig hierin vorgearbeitet worden ist, beweist Lübke in seiner Geschichte der Plastik, da er gerade dasjenige Relief in den Tympanonfeldern der Südportale abbildet und bespricht (Tod der Maria), welches modernen Ursprunges ist, und das daneben befindliche alte gerettete und nur wenig überarbeitete nicht eingehend würdigt. Denselben Fehler begeht Schnaase in seiner Geschichte der bildenden Künste S. 592, trotz oder vielleicht wegen Herrn W.'s Mitarbeiterschaft."

Hieraus folgt, daß Herr Adler das 13. und das 19. Jahrhundert nicht unterscheiden kann, wenn letzteres „geflissentlich in alterthümlichem Stile“ arbeitet. Das erklärt hinreichend, warum er auch den Stil des 13. von dem des 14. Jahrhunderts, die erste Hälfte des 13. von der zweiten nicht zu sondern im Stande ist. Denn nicht Lübke, Schnaase und ich sind im Irrthum, sondern Herr Adler, so zuversichtlich er auch auftritt. Das von Lübke publicirte Relief ist alt, an dem zweiten Relief dagegen, der Krönung Maria's, sind nur die zwei Mittelfiguren erhalten, alles Andere restaurirt. Dies erkennt der Kundige bei dem Studium der Werke ohne Mühe.

Uebrigens existirt auch eine literarische Quelle, die hierüber genaueste Auskunft giebt und zuverlässiger ist, als die von Adler in unbestimmtester Form herangezogene Autorität eines namenlosen modernen Restaurators: eben jener Aufsatz von Schneegans in der Revue von 1850, den Herr Adler citirt hat, ohne ihn zu kennen. Für diese Thatsache hat er hiermit selbst einen neuen Beweis beigebracht.

Wie er übrigens Quellen zu kennen pflegt, auf die er sich beruft, zeigt der letzte Passus seiner Entgegnung. Er richtet sich gegen meine Worte in der deutschen Bauzeitung: „für seine Annahme, daß die Bildwerke am Engelspfeiler in Erwin's Zeit fallen, führt Adler schließlich noch an: „daß dieser Pfeiler seit Jahrhunderten den Namen Erwinspfeiler führt und Volkssagen daran haften“.“ Aber gerade eine solche Berufung auf Sagen mußte der besonnene Forscher vermeiden. Und in diesem Falle sind derartige Sagen, unseres Wissens, nicht einmal vorhanden. Die Sammlung der Münstersagen von Schneegans (St. Gallen 1852) enthält auch nicht eine, die sich hier heranziehen läßt.“

Ich sprach also von derartigen Sagen, von Sagen, die sich hier heranziehen lassen, d. h. von solchen, die den Pfeiler mit Erwin in Beziehung setzen, denn nur wenn Herr Adler dies meinte, hatte seine Wendung überhaupt Sinn. Jetzt bringt er aber fertig, die Sache zu verdrehen und so darzustellen, als hätte ich überhaupt die Existenz von Sagen über den Pfeiler geleugnet. Er citirt dieselbe Quelle, auf die ich mich berufen, nur mit dem allgemeinen Titel des Sammelwerkes („Stöber, Sagen des Elsasses“), statt mit dem der einzelnen Abtheilung, und weist hier eine Sage über den Pfeiler nach. Ganz dieselbe hatte ich indessen im Sinne gehabt als eine solche, die sich eben nicht heranziehen lasse, denn der Name Erwin's kommt weder in der Erzählung von Schneegans, noch in der Quelle, aus der er sie geschöpft hat, dem Manuskript von Dr. Heckheler, vor. „Von dießer Saul,“ so heißt es hier, „wird auch fabulirt, daß das Männlein oder Bäurlein, so an dem Gelender der St. Nicłaus Capell auf den Armen ligt, und dieße Saul taxirt haben soll, daß sie nicht gerad und fest stehen soll, und zu vermuthen, daß sie mit der Zeit umbfallen würde, dahien von dem Meister der Seul gesetzet worden, ie so lang zu bleiben und zu sehen biß daß sie einfället.“

Ferner ist es eine Unwahrheit, wenn Herr Adler sagt, daß jene Sage auch bei Félibien vorkomme; er hat bei flüchtiger Lectüre der Darstellung von Schneegans das Gegentheil von dem, was darin steht, verstanden. Félibien berichtet eben *nicht* diese Sage, nach der die bekannte Figur an der Brüstung ein „Bäuerlein“ war, sondern die *entgegenstehende* Straßburger Tradition, welche diese für Erwin's Bildniß hält. Herr Adler aber behauptet, Félibien habe jene Sage aus Straßburg mitgenommen, und schließt: „Es ist daher nebensächlich, was die Hyperkritik von Schneegans daran wegdemonstriren will.“ Aber diese Aeußerung sowie Herrn Adler's dunkle Berufung auf das, was *er* bei Specklin und Heckheler gefunden haben will, sind nur ein leeres Gerede, welches durch falsche Bezichtigung eines so redlichen Forschers wie Schneegans, der hier einfach die Quellen reden ließ, und bei dem von „Hyperkritik“ und von „Wegdemonstriren“ keine Rede ist, die eigene Unklarheit über die Sache zu verdecken sucht.

Vielleicht findet Herr Adler unter den Berliner Architekten viele, die ihm auf's Wort glauben. Ich aber habe wohl hinreichend dargethan, daß Herrn Adler's Verfahren bei wissenschaftlichen Untersuchungen *kein Vertrauen verdient*. Da er in vollem Besitz der Fähigkeiten ist, um auf dem Gebiete architekturgeschichtlicher Forschung mit Erfolg zu arbeiten, müssen wir dies um so lebhafter beklagen. Nichts ist für die wissenschaftliche Methode und die wissenschaftliche Zuverlässigkeit so gefährlich wie jener Dünkel der Unfehlbarkeit, der leider heut gerade in Berlin, wo einst die deutsche Kunstwissenschaft durch Männer wie Kugler, Waagen, Schnaase, Guhl, Lübke ihre erste Ausbildung empfangen, sich auf dem Katheder und in der Literatur spreizt.

Vom Straßburger Münster wird nächstens in meinen „Streifzügen im Elsaß“ wieder die Rede sein, mit Herrn Adler glaube ich aber im wesentlichen abgeschlossen zu haben. Er scheint freilich alle Kunde von diesem Bauwerk für sein Privateigenthum zu halten und redet im Plural der Majestät von „unserem Münster von Straßburg“. Aber mag er in Fällen, wo Andere gern gestehen, daß sie „Anfänger“ sind, sich als das Sonntagskind fühlen, dem die alten Bauwerke ihre Geheimnisse als Offenbarung mittheilen, so verlangt doch die streng wissenschaftliche Forschung etwas Anderes: ernste Quellenkritik, selbstlose Hingabe an das Objekt, Redlichkeit der Untersuchung.

Carlsruhe, 12. Dezember 1873.

Alfred Woltmann.

Ausstellung des „Vereines der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen“ in Berlin.

Anfang December 1873.

Wie schon dreimal in den Vorjahren, hat auch in diesem Jahre der „Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen“ eine kleine Ausstellung seiner Mitglieder veranstaltet und einige Säle der Akademie zu diesem Zwecke eingeräumt erhalten. Im Allgemeinen steht die diesjährige Ausstellung, wenn mich die Erinnerung nicht trügt, nicht ganz so hoch wie die vor einem Jahre. Es fehlen einige Hauptvertreter des weiblichen Geschlechtes in der Kunst, die bisher hier zu erscheinen pflegten. So vermisse ich namentlich Marie von Olfers mit ihren geistreichen dekorativen Malereien, von deren Hand diesmal nur unter den zur Verloosung ausgestellten Sachen eine kleine nicht sehr gelungene Kopie unseres herrlichen Filippo Lippi (Nr. 69) gefunden wird. Auch die erschienenen sind nicht so vertreten, wie man es von ihnen gewohnt ist. Dabei denke ich vor allen Dingen zunächst an Frau Elisabeth Jerichau-Baumann, unter deren Gemälden nur ein einziges durch eine gewisse Kühnheit und entschiedene Wirkung hervorragt, das Portrait von Fräulein Agnese Jerichau, lebensgroßes Brustbild in ovalem Rahmen, von hinten über die Schulter gesehen, in sehr effektvoller Beleuchtung gegen einen dunkelen Hintergrund abgesetzt. Das Bild ist virtuos behandelt und verdient deswegen hervorgehoben zu werden. — Zu den mangelhafter als gewöhnlich vertretenen gehört ferner Helene Richter, sonst in Düsseldorf, jetzt nach dem Kataloge in Neapel, der Italien nicht gut bekommen zu sein scheint. Sie hat drei Einzelgestalten kleiner Kinder ausgestellt: einen kleinen Trotzkopf, einen recht munter und gedankenlos in die Welt hineinschauenden Buben, und ein kleines Mädchen mit Blumen. Die Bilder sind auch bereits in Photographie weit verbreitet und haben viel Anklang gefunden, man möchte sagen: unbegreiflicher Weise; nicht als ob sie nicht so virtuos gemalt wären, wie die besten früheren Bilder der Künstlerin, und als ob nicht die Köpfe recht ansprechend und charakteristisch wären; aber wo in aller Welt existiren Kinder von 5 bis 8 Jahren, bei denen der Kopf beinahe ein Viertel der ganzen Proportion einnimmt! Der kleine Trotzkopf ist z. B. 38 Cent. hoch, davon kommen allein auf den Kopf 8; ähnlich ist es mit den anderen. Auch die Dicke der Körper ist so unnatürlich und deswegen so abstoßend, daß man keine Freude an diesen Arbeiten haben kann. — Zu den besten Erscheinungen der Ausstellung gehören die Bilder von Agathe Röstel in München, die viel Farbensinn, große Energie der Pinselführung und Lebendigkeit hat; das Letztere freilich nicht in dem „Stillleben“ benannten Bilde, welches das bunte und malerische Durcheinander auf dem Tische eines Antiquitätenhändlers darstellt und im Hintergrunde diesen selbst nebst einer Dame, die ihm einen Ring verkaufen will, zeigt. Was der Künstlerin besonders noch mangelt, ist die Empfindung für die Raumverhältnisse. In ihren Bildern ist nie Tiefe, die Gegenstände sind auf einander gepackt, und man vermißt den Raum für die Bewegung der Figuren.

Demnächst muß Blanka von Hagen ausgezeichnet werden. Von ihr findet sich ein männliches Kniestück in Lebensgröße, ein vornehmer Herr in der Uniform irgend einer Hofcharge, von dem ich, wenn ich mich recht erinnere, schon als es vor einiger Zeit im Künstlervereine ausgestellt war, berichtet habe, daß es mit seltener Kraft vorgetragen und sehr charaktervoll aufgefaßt ist, auch in den malerischen Qualitäten keineswegs eine schüchterne weibliche Hand verräth. Außerdem hat die Künstlerin ein kleines Genrestück unter dem Titel: „Auf der Kunstreise,“ ein Aperçu aus Italien, ausgestellt, auf das ziemlich dasselbe paßt, was über Agathe Röstel gesagt ist. Sehr anziehend ist ihr als „Studie, Altdeutsch“ bezeichnetes Bild, lebensgroße ganze weibliche Figur in der Tracht des beginnenden 16. Jahrhunderts, die, wie es scheint, aus der Kirche nach Hause kommend den Thürklopfer faßt und aus dem Bilde heraussieht. Die Conception der Gestalt ist sehr malerisch, die Behandlung aber im Einzelnen so dekorativ, daß das Bild nur auf größere Entfernung Wirkung macht und für eine eigentliche Kostümstudie allzusehr die Detailkenntniß vermissen läßt. — Auch außer dieser Künstlerin haben die Damen im Portrait ziemlich ihr Bestes geleistet. Da ist von Klara Heinke jener große Rahmen mit neun Portraits von Darstellern aus den Oberammergauer Passionsspielen, den ich bereits früher rühmend erwähnt habe. Ferner eine Reihe von Bildnissen von Klara Oenike, Auguste von Sandrart, und auch Maria von Strantz, wenn wir ihr glauben, daß die „Marguérite“ benannte weibliche Halbfigur in Pastell nach dem Leben gezeichnet ist. Aber so wie so ist es eine reizende und malerische Erscheinung; auffallend, daß die gleichfalls in Pastell gemalte junge Dame im Kostüme Karl's II. stellenweise recht ungewandt ist, wie z. B. in den dicken schwarzen Haaren. — Eine in ihrer Art ganz ausgezeichnete Leistung ist das kleine Portrait eines Knaben, mit Bleistift auf Marmor gezeichnet, von Frau Franziska Gräf, welche seit Jahren als Meisterin in dieser sauberen Technik sich bekannt gemacht und auch noch eine Kopie der Hauptperson aus Tizian's „Opfer der jungen Frau“ in Dresden ausgestellt hat.

Auffallend tritt die Landschaft zurück. Selbst die besten sonst uns geläufigen Namen, wie Antonie Biel, finden wir auf Bildern, für die ein besonderes Interesse kaum in Anspruch genommen werden kann.

Den größten Raum nehmen nun einerseits Kopien andererseits Blumenmalereien in Oel, Aquarell und Gouache ein.

Die Kopien unterliegen eigentlich nicht unserer Beurtheilung, und nur weil sie wirklich ein großes Verständniß für das Original und eine bedeutende Technik in der Wiedergabe bekunden, will ich die von Elisabeth Strempel in Rostock (unter Anderem eine vorzüglich ausgeführte Skizze nach dem eben genannten Tizian'schen Bilde) und die überraschend gute nach Rembrandt's sogenanntem Portrait seiner Frau von 1632 in Kassel von Antonie Eichler in Berlin hervorheben.

In dem niedlichen und liebenswürdigen Genre der Blumenmalerei leisten nun die Damen sowohl in der Menge wie in der Güte und in allen möglichen und auch von Rechts wegen unmöglichen Anwendungen beinahe Erstaunliches. Die Hauptvertreterinnen dieses Faches erfreuen sich seit lange eines guten Namens, und ich will sie nur erwähnen. Es zeichnen sich hier besonders aus Frau Elise Habelt in Berlin, Julie von der Lage, die sich auch etwas in der Landschaft versucht hat, Klara Lobedan, Auguste Reichelt, Marie Remy, Alwine Schrödter in Karlsruhe und — last not least — Angelika von Woringen zu Freiburg in Baden. Namentlich die Gedichte und Gesänge mit komponirter Umrahmung sind ihr wieder, wie im vorigen Jahre, vortrefflich gelungen, und wenn auch manchmal die Bezüge zwischen dem Inhalte der Worte und den Motiven der Malerei nicht gerade nahe liegen, so ist doch das Geschick in der Zusammenstellung und der malerische Totaleffekt im höchsten Maße zu loben. Kaum einer Anderen gelingen derartige Sachen so gut wie ihr. — Erwähnt sei auch noch, daß Frau Staatsminister Falk sich durch drei kleine Bildchen mit Blumen als eine nicht unberufene Dilettantin in diesem Fache dem Publikum vorgestellt hat.

Sehr vielfach haben nun die Damen Blumen auf alle möglichen Gebrauchsgegenstände gemalt, namentlich auf marmorne Tischplatten, Fächer, Mappen u. dgl. Verhältnißmäßig recht selten dagegen treffen wir an solcher Stelle auf die passenderen stilistischen Muster, und gerade weil dergleichen selten ist, so will ich ein vortreffliches Stück dieser Art, eine hölzerne Tischplatte von Elise Habelt mit aufgemaltem Kreuz in gothischen Formen, eine Arbeit, die durch die Raumtheilung sowohl wie durch die Farbenstellungen sehr erfreulich ist, hervorheben. Aber in keiner Stadt der Welt außer Berlin, glaube ich, würde man es riskiren, einen solchen Tisch und vor Allem eine solche Umrahmung der Platte, wie sie hier ausgestellt war, mit einer solchen Arbeit zu verlinden. Das stilloseste, plumpste, abscheulichste Barockzeug, das man sich denken kann, unmittelbar neben einer Arbeit, die wirklich künstlerischen Werth beanspruchen kann, ist doch eigentlich kaum zu ertragen.

Neben den Künstlerinnen des Vereines hat sich dann auch ihre Zeichenschule wiederum vorgeführt, auf deren Leistungen ich indessen, da sich gegen früher, wo ich wiederholt auf dieselbe eingegangen, nichts Wesentliches verändert hat, kaum mehr zurückzukommen brauche. Wenn ich nicht irre, so ist eine Neuerung, daß die Abtheilung für Aquarell-Blumenmalerei unter Leitung von Auguste Reichelt steht.

B. M.

Sammlungen und Ausstellungen.

* Die Galerie Suermondt in Brüssel. Es ist leider kein Schreibfehler, wenn hier bei der Ortsangabe der berühmten Sammlung nicht mehr Aachen, sondern Brüssel steht. Der Eigenthümer, welcher fortan den Winter in der belgischen Hauptstadt zuzubringen gedenkt, hat sich dort angekauft und seine Kunstschätze, um sie inmitten eines lebhaft bewegten Kunstlebens einem größeren Kreise von Künstlern und Kunstfreunden zugänglich machen zu können, nach Brüssel übersiedelt. Gegenwärtig ist der ganze künstlerische Besitz des Herrn Suermondt, von dessen Betheiligung an der Wohlthätigkeits-Ausstellung des letzten Sommers wir unlängst berichtet haben, im neugebauten Brüsseler Museum öffentlich ausgestellt. Eingehende, mit Illustrationen versehene Berichte über diese Ausstellung, die uns nur zu lebhaft empfinden läßt, was durch den Entschluß des Herrn Suermondt für Deutschland verloren ist, sollen die nächsten Hefte der Zeitschrift bringen. Heute beschränken wir uns auf einige kurze Angaben über den Umfang der Sammlung, welche erst in letzter Zeit wieder einige sehr werthvolle Bereicherungen erfahren hat. Um zunächst die alten niederländischen und deutschen Meister zu nennen, denen die Suermondt'sche Sammlung ihre Berühmtheit hauptsächlich verdankt, so bietet die Brüsseler Ausstellung 3 van Eyck, 8 Rubens, 7 van Dyck, 4 Rembrandt, 5 Thomas de Keiser, 8 Frans Hals, 8 Cuyp, 6 Ruysdael, 4 van der Meer van Delft, 7 van der Neer, 7 Terburg, 6 van Goyen, 2 Dürer, 3 Holbein: Namen und Ziffern, wie man sie in diesem Verein und in den bekannten Qualitäten sonst nur in großen Museen anzutreffen gewohnt ist. Dazu kommen Velazquez, Murillo, Watteau, Reynolds, Constable u. A. Endlich eine Anzahl erlesener moderner Bilder, von denen Herr Suermondt einen Theil von seinem vor zwei Jahren verstorbenen Vater geerbt, einen anderen kürzlich aus der Strousberg'schen Sammlung erstanden hat: darunter ein Hauptbild von Troyon, ferner die vorzüglichsten Meissonier, Decamps, Knaus, Menzel, A. und O. Achenbach, P. Meyerheim und die Hauptrepräsentanten der belgisch-holländischen Schule von 1820 bis heute, ein Kobell, Stevens u. s. w.

Vermischte Nachrichten.

R.B. **Raffael-Haus in Urbino.** Das kleine Haus in Urbino, in welchem Raffael geboren wurde (Abbildung im Magazin pittoresque, Tome XLI, pag. 360) und welches bisher im Privatbesitz sich befand, ist kürzlich von der „Regia Accademia Raffaello" zu Urbino um den Preis von etwa 27,000 Frcs. angekauft worden. Das Geld dazu wurde durch freiwillige Beiträge zusammengebracht. Es soll nun restaurirt und darin ein Raffael-Museum eingerichtet werden.

B. **Professor Clemens Bewer** in Düsseldorf, welcher schon durch seine trefflichen Bildnisse des Ministers von Stein und des Fürstbischofs Clemens August von Droste-Vischering für den Rathhaussaal in Münster, des Generals von Blumenthal u. A. seine Begabung für die Portraitmalerei bekundet hat, wurde in letzter Zeit durch verschiedene Aufträge aus Köln veranlaßt, sich derselben fast ausschließlich zuzuwenden. Er hat bereits eine Reihe größerer Portraits dort ausgeführt, von denen er kürzlich vier in Düsseldorf zur Ausstellung brachte, wo sie verdienten Beifall fanden. Bewer ist bekanntlich ein Schüler von Delaroche und besitzt eine rühmenswerthe Technik, über die er indessen Auffassung und Charakteristik nicht vernachlässigt.

B. Georg Neumann, ein begabter Schüler des Professors Wittig in Düsseldorf, hat eine Gruppe modellirt, die sich durch fein empfundenen Ausdruck vortheilhaft auszeichnet. Sie stellt eine Mutter dar, die ihrem kranken Kinde aus einer Schale zu trinken giebt. Mit besorgter Liebe blickt die Frau auf den kleinen Knaben, welcher auf ihrem Schooße ruht und das Köpfchen an ihre Brust lehnt. Ein tiefes Gefühl spricht aus beiden Figuren und ein feiner Sinn für Schönheit der Linien und glückliche Gewandmotive verleihen der anspruchslosen Arbeit hohen Reiz. Dieselbe würde sich vorzüglich eignen als künstlerischer Schmuck in den Sälen und Gärten der Hospitäler oder auch in dem Kurgarten eines Badeortes. Für letzteren Zweck müßte sie freilich in Lebensgröße ausgeführt werden.

Der Historienmaler Gustav Stever in Düsseldorf hat vom Großherzog von Mecklenburg-Schwerin den Professortitel erhalten.

Eingesandt.

Gemälde von Paul Moreelse, Mirevelt und Heinrich Goltzius. Von Moreelse, dem begabtesten Schüler Mirevelt's, finden sich in den außerniederländischen Galerien verhältnißmäßig nur wenig historische Portraits. Es dürfte daher für Verehrer dieses Meisters nicht ohne Interesse sein, zu erfahren, daß sich von demselben ein meisterhaft gemaltes Portrait, Kniestück in Lebensgröße, den Herzog Christian von Braunschweig darstellend, ferner von der Hand des Mirevelt die Bildnisse der Statthalter Moritz, Heinrich und Ludwig von Nassau-Oranien, ersteres auf Leinwand, letztere drei auf Holz, früher im Rittersaale des Fürstlich Limburg-Styrum'schen Schlosses Gemen in Westfalen, gegenwärtig zu Münster im Privatbesitze sich befinden und auf dem sogenannten Stadtkeller, dem Lokal des westfälischen Kunstvereins, zur Ansicht stehen. Das Bild des Braunschweigers ist wohl das einzige erhaltene gleichzeitige Portraitgemälde dieses berühmten Fürsten und Helden des dreißigjährigen Krieges, von welchem sich nicht einmal in den Museen der welfischen Stammhäuser ein solches mehr befinden soll. Es wäre zu wünschen, daß diese meisterhaft gemalten, historisch so denkwürdigen Fürstenportraits nicht in's Ausland wanderten, sondern in einer deutschen Galerie den ihnen gebührenden Platz fänden. An der Originalität der wohlerhaltenen, noch niemals restaurirten Gemälde läßt die Arbeit und Bezeichnung keinen Zweifel. — Neuerdings ist auch von Heinrich Goltzius, dem Altmeister der Grabstichelkunst in den Niederlanden, von dem nur sehr wenige Oelgemälde erhalten sind, ein Original wieder entdeckt worden, nachdem es lange unter den Repositen eines westfälischen Schlosses an der holländischen Grenze unerkannt und unbeachtet im Winkel gehangen. Das Bild, bezeichnet mit H. G. 1609, stellt auf einer übereck gestellten Quadratelle Leinwand einen verwundeten, sterbenden Adonis dar, der, überlebensgroß gedacht, zusammengesunken in Gras und Blumen liegt, ein wahres Kunststück meisterlicher Verkürzung. Zu seinen Häupten fährt Venus auf dem von Tauben gezogenen Wagen klagend vorüber. Wenn die Maleranekdote verbürgt ist, daß Goltzius einst mit seinen Kunstgenossen gewettet, er wolle einen Riesen auf eine Elle Leinwand malen, so könnte genanntes Bild das Objekt dieser Wette darstellen. Dasselbe befindet sich (ebenfalls verkäuflich) im Besitze des Herrn Kaufmann Winkler zu Borken in Westfalen.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

2. Januar.



Nr. 12.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Konkurrenz-Entwürfe für das Cornelius-Denkmal in Düsseldorf.

Es war keine leichte Aufgabe, welche den deutschen Bildhauern gestellt wurde, als es galt, Konkurrenzskizzen zu entwerfen für ein in Düsseldorf zu errichtendes Standbild Peter's von Cornelius. Wir müssen es daher freudig anerkennen, daß sie dieselbe mit hoher Begeisterung erfaßt und meist recht glücklich gelöst haben. Von neunzehn Künstlern sind zwanzig Entwürfe eingeliefert, welche seit dem 23. November im großen Saale des Sommerlokals des Vereins „Malkasten" öffentlich ausgestellt waren. Einige derselben sind so großartig und umfangreich gedacht, daß ihre Ausführung den Kostenanschlag von 20,000 Thalern wohl um das Doppelte, selbst Vierfache übersteigen würde. Es lag den Urhebern dieser Skizzen offenbar mehr daran, zu zeigen, wie sie sich ein würdiges Denkmal des Altmeisters deutscher Kunst vorstellen, als daran, den Auftrag unter den gegebenen Verhältnissen zu erhalten, und jedenfalls ist es sehr interessant, diese geistreichen Arbeiten kennen zu lernen, wenn wir auch keine Aussicht haben, sie ausgeführt zu sehen. Fast aus sämmtlichen deutschen Kunststädten sind Skizzen eingegangen, und zwar aus Berlin sieben, aus Dresden drei, aus München zwei, aus Wien, Carlsruhe und Münster je eine und aus Düsseldorf selbst drei.

Die letzteren rühren von dem jüngst verstorbenen Julius Bayerle, von Carl Hilgers und Carl Müller her, zwei jüngeren Künstlern, die unserer, unter Professor Wittig's trefflicher Leitung rasch aufblühenden Bildhauerschule ihre Ausbildung verdanken, aber bereits seit längerer Zeit in eigener Werkstatt arbeiten. Wittig selbst hat nicht mitkonkurrirt, obschon die Kolossalbüste von Cornelius, die er für dessen Todtenfeier im Frühling 1867 modellirt hat, zu dem Besten gehört, was wir in der Art kennen, so daß man von einer Statue seiner Hand Hervorragendes hätte erwarten müssen.

Auch aus Rom ist eine Skizze angelangt, deren Schöpfer, Leopold Rau, den Altmeister in sitzender Stellung und geschmackvoller Drapirung, ganz im Stile Michelangelo's, darstellt. Auch das Postament ist in diesem Geiste gehalten und baut sich mächtig und architektonisch schön auf. An den vier Ecken erscheinen weibliche Karyatiden, die klarer hätten charakterisirt sein können, da sie wahrscheinlich doch bestimmte Ideen personifiziren sollen.

Nur einer der Entwürfe, der aus Berlin ohne Autorname, ohne Motto und auch ohne Postament eingetroffen ist, hat die jüngst in diesen Blättern entwickelte Ansicht, Cornelius in antikem Kostüm darzustellen, berücksichtigt. Er zeigt uns eine sitzende Figur von schönen Linien und Verhältnissen, die aber weit mehr an Philosophen- und Rednerstandbilder des Alterthums, als an den uns Allen bekannten Malerfürsten erinnert. In dem Entwurfe von Syrius Eberle in München herrscht ein sehr lobenswerthes Verhältniß zwischen Figur und Postament, welches letztere sich in runder Form auf einem dreitheilig vortretenden Sockel erhebt, der mit drei weiblichen Gestalten und Genien geschmückt ist, hindeutend auf die Kunstrichtungen des Altmeisters: griechische Mythe, Religion und deutsche Sage. Leider ist auch hier die Figur, die in tiefen Gedanken sinnend dasteht, nicht recht charakteristisch. Außerordentlich ähnlich dagegen

ist die Skizze von Bayerle, die man füglich als sein bestes Werk rühmen kann. Sie zeigt den alten Meister im Pelzrock mit einer Mappe, einfach und würdig aufgefaßt und ganz dem Bilde entsprechend, wie es Jedem vorschwebt, der Cornelius einmal gesehen. Das Postament ist minder glücklich erfunden und schwächt die Gesammtwirkung. Es hat an den vier Ecken geflügelte Harpyen, die unten in eine Löwenkralle auslaufen. Der Entwurf von Hilgers hat in seiner schlichten Auffassung des Meisters ebenfalls manche Vorzüge und würde noch gewinnen, wenn das Postament nicht auf einem so hohen Stufenbau ruhte. Es ist mit vier Reliefdarstellungen geschmückt, welche Epos, Tragödie und biblische Geschichte, sowie die Genien des Christenthums und des klassischen Alterthums charakterisiren. Müller's Figur erscheint zu klein für den mächtigen Unterbau, und das Ganze dürfte mehr sich für ein Denkmal auf einem Friedhofe eignen als für ein monumentales Standbild auf öffentlichem Platze. Am umfangreichsten ist das Modell von Hermann Voltz in Karlsruhe, das, trotz seiner sinnvollen Anordnung, wegen der Herstellungssumme kaum in Betracht kommen kann. An der Vorderseite des Postaments führen einige Stufen zu einer Bank, die zwischen zwei ägyptischen Löwen steht, während an der Rückseite das Bassin eines Brunnens in halbrunder Form vorspringt. An beiden Seiten hat der Sockel weithin austretende halbrunde Vorlagen, auf denen sich sehr reiche Gruppen freistehender Figuren erheben: rechts „Intellectus", eine mächtige Gestalt mit einem kranzspendenden Genius, einem Löwen und den Emblemen der Wissenschaft, links: „Phantasia", eine weibliche Figur mit Adlerflügeln, umgeben von kindlichen Genien. In der Mitte steigt das Postament frei empor und trägt die Statue, deren Stellung nicht recht glücklich ist und in den Gewandmotiven viel zu kleinlich erscheint. Der rechte Arm stützt sich auf einen bekannten Venus-Torso. Das Ganze macht in seiner geschmackvollen Zusammensetzung zwar einen recht günstigen Eindruck, ist aber weit mehr in malerischem als in plastischem Geiste gedacht, was bei einer Ausführung im Großen noch viel klarer hervortreten würde. Ueberflüssig dünkt uns auch die Brunnenanlage, die wir noch an zwei anderen Entwürfen finden. Der eine derselben ist von Walger in Berlin und zeigt Cornelius im einfachen Ueberrock und ungezwungener Haltung, in der Rechten den Stift, mit der Linken sich auf ein Zeichenbrett stützend, auf dem die apokalyptischen Reiter angedeutet sind. An beiden Seiten des Postaments sitzen Genien mit Palette und Tafel, und vorn und hinten springen Brunnenbecken vor. Dazwischen sind vier Sphinxe angebracht. Es herrscht keine rechte Harmonie in den Verhältnissen, und der Unterbau erscheint hier zu klein und schwer für die Figur. Der andere Entwurf, aus Münster kommend, mit dem Motto „Cornelius-Brunnen" ist sehr umfangreich als große Brunnen-Anlage mit Stufen, Löwen, Laternen u. s. w. geplant. Zum Glück aber ist die Figur des Meisters, der im offenen Ueberzieher einfach dasteht und das Ganze krönen soll, noch mit einem anderen Postament versehen, das sich, ohne diese überflüssigen Zuthaten, in schlanken Verhältnissen, wenn auch etwas stillos, aufbaut.

Alle übrigen Skizzen, die wir nun noch erwähnen, sind ohne den Namen des Autors nur mit einem Motto versehen. Da ist zunächst ein vortreffliches Werk im Stile der höchsten Blüthe der Renaissance hervorzuheben, welches aus Dresden stammt, mit dem einfachen Motto „Cornelius", und jedenfalls von einem bewährten Meister herrührt. Das Ganze ist wie aus einem Gusse und hat einen freudig festlichen Charakter. Auf einem mit Reliefs, Kränzen und Festons reich geschmückten Sockel erhebt sich das Postament, welches vorne den Genius der Malerei, auf einem Panther reitend, und hinten die italienische Kunst, die der deutschen den Kranz reicht, in Reliefdarstellungen vorführt, während an den Seiten schöne Statuen der Religion und der Poesie auf halbrunden Vorlagen sitzen. Die Hauptfigur steht oben in geschmackvoll drapirtem Mantel und blickt aufwärts, als lausche sie höherer Eingebung. Es ist schade, daß sich dieser ausgezeichnete, in rhythmischem Schwunge aufgebaute Entwurf auch als zu theuer zur Ausführung erweisen wird. Eine andere, ebenfalls sehr reiche Dresdener Skizze mit dem Motto „Es ist Kraft und Klarheit, was Phöbus heischt von den bekränzten Seinen" theilt dieses Loos. Sie hat an dem mit allegorischen Reliefs, Portraitmedaillons und Inschriften gezierten Postament wiederum seitwärts zwei Vorlagen, welche rechts eine lorbeergekrönte weibliche Figur mit der Leier, auf einer Sphinx sitzend, und links eine solche mit Eichenlaub bekränzt und eine Keule in der Hand, auf einem Löwen sitzend, tragen. Wir vermissen hier aber den harmonischen Zusammenhang, der bei dem andern Entwurf so wohlthuend berührt. Auch die Statue, die geradeaus sieht und ebenfalls einen Mantel trägt, müßte charakteristischer sein. Doch wirkt das Ganze immerhin sehr gefällig. In einem Entwurfe aus München mit dem Motto „Nach Wahrheit nur getrachtet" könnte man Cornelius, der sitzend dargestellt ist, eher für einen Historiker oder Gelehrten als für einen Künstler halten; auch wirkt das Postament zu umfangreich und mächtig zur Figur, zeigt aber einen schönen Abschluß nach allen Seiten und ist ganz in edlem griechischen Stil gehalten. Eine Berliner Skizze mit dem Motto „Sein Denkmal vergeht, sein Geist bleibt ewig" trägt ebenfalls ächt plastischen Geist. Besonders ist das Postament von wahrhaft klassischer Erhabenheit und stilvollster Linienschönheit. Das Relief an der Vorderseite zeigt einen

Genius, der mit der Linken die Inschrifttafel und mit der Rechten einen Kranz über den Namen „Cornelius“ hält. Der Altmeister ist sitzend und etwas seitwärts gewandt dargestellt, höchst lebendig und in entsprechender Charakterisirung aufgefaßt. Sehr ähnlich und charakteristisch in der Haltung ist auch eine andere Figur aus Berlin mit dem Motto „Dem Altmeister deutscher Kunst“. Dieselbe macht mit ihrem ganz einfachen Postament einen edlen und würdigen Eindruck und würde noch gewinnen, wenn das eine Bein geändert werden könnte, welches auf einem länglichen, eckigen Stein steht. Ein Entwurf mit dem Motto „In dankbarer Erinnerung“, ebenfalls aus Berlin, würde sich, der ganzen selbstbewußten Stellung der Figur nach, weit eher für einen Staatsmann eignen, als für Cornelius, hat übrigens ein schönes Postament, das sich nur nach oben noch etwas verjüngen müßte. In einer Skizze aus Dresden mit dem Motto „Zur Würdigung deutscher Kunst“ erscheint die Figur, die eine Rolle mit den Worten „Glyptothek, Ludwigskirche, Camposanto“ hält, gar zu schwächlich für das Postament, auf welchem in Reliefs die vier Seligkeiten: Glaube, Liebe, Hoffnung und Frieden nach Cornelius' Kompositionen dargestellt sind. Ein Berliner Künstler hat unter dem Motto „Majori cedo“ zwei Entwürfe eingesandt, von denen der eine den Altmeister in sitzender Stellung zeigt auf einem niedrigen Postament, welches mit reichen, aber nur flüchtig skizzirten Reliefs versehen ist. Der andere Entwurf dagegen ist sehr sorgfältig durchgeführt und höchst lobenswerth, namentlich sein Postament. Es ist mit reichem ornamentalen Schmuck versehen und mit schönen Reliefs geziert. Auf der Vorderseite zeigt ein Medaillon einen Genius mit der Inschrifttafel und auf der Rückseite den Genius der deutschen Kunst, das Gewand auf der Brust mit dem Reichsadler geschmückt. An den Seiten sind symbolische Darstellungen der schöpferischen Kraft des Genies und der Thätigkeit des Meisters. Die Figur steht sinnend da, im Begriff, ein Skizzenbuch zu öffnen, und ist würdig und charakteristisch gehalten. Der weite Ueberzieher beeinträchtigt leider von einigen Gesichtspunkten aus durch unvortheilhafte Linien den guten Eindruck des Ganzen, der sich auch noch dadurch steigern könnte, daß durch eine größere Ausladung des Gesimses Postament und Figur mehr getrennt würden. Minder rühmenswerth ist ein Berliner Entwurf mit dem Motto „Musas praeposuit Sirenis“, der aus Begas' Schule zu stammen scheint. Auf fünf Stufen erhebt sich das Postament, an dessen Seite die etwas massiven Gestalten „Gedanke“ und „Phantasie“ sitzen. Die Figur des Meisters ist gut modellirt, aber nicht charakteristisch. Sie wird durch den unmotivirten Faltenwurf des Mantels zu sehr versteckt und macht mit dem in die Ferne stierenden Blick etwa den Eindruck eines Feldherrn, der nach Hülfstruppen ausschaut. Eine Skizze aus Wien mit dem Motto „Deutsche Künstler, deutsche Kunst“ ist wieder mehr in malerischem als in plastischem Geiste gedacht und entbehrt einer großartigen Totalwirkung. Das als polirter Granit charakterisirte Postament ist sehr hoch und verjüngt sich stark nach oben. Auf den vorspringenden Ecken trägt es vier allegorische Kindergestalten aus Bronze, die halb schwebend dasitzen. Die Gestalt hat den linken Fuß auf eine kleine Erhöhung gesetzt und stützt sich auf ein großes Zeichenbrett. Sie ist nicht uncharakteristisch, erscheint aber für die Höhe des Unterbaues zu klein.

So haben wir denn, indem wir die stattliche Reihe höchst verdienstlicher Arbeiten freilich nur in flüchtigen Umrissen skizzirten, mit Freuden wahrgenommen, daß sich darunter viel Schönes befindet, was sich bei nochmaliger Durcharbeitung unter genauer Berücksichtigung der durch Ort und Verhältnisse gebotenen Beschränkungen gewiß zur Ausführung eignen würde. Wir hegen daher die zuversichtliche Hoffnung, daß die Stadt Düsseldorf nun bald in den Besitz eines würdigen Denkmals gelangen werde für ihren berühmtesten Sohn, den unsterblichen Cornelius! B.

Christoph Amberger.

Im ersten Bande des Allgemeinen Künstler-Lexikons von Dr. Julius Meyer ist eine kurze Biographie Amberger's enthalten, die ich im Jahre 1869 verfaßt habe. Die urkundlichen Notizen in derselben beschränken sich darauf, daß Amberger in den Jahren 1534 bis 1560 in den Augsburger Steuerbüchern vorkommt. Von dem damaligen Archivar der Stadt Augsburg war nicht mehr als dies zu erlangen. Seither erfreut sich aber das Archiv einer anderen Verwaltung, und es war mir vergönnt, bei einem neuen Besuch daselbst den Malerbüchern mehrere Nachrichten über Augsburger Künstler zu entnehmen. Das zweite der beiden Bändchen wurde im Jahre 1542 nach dem vorhandenen älteren Material zusammengestellt und enthält über Amberger Folgendes:

Im Jahre 1530 wurde er in die Zunft aufgenommen: „Item Es ist khumen Cristoff amberger vnnd hatt Begert des handtwerckhtt Ist gelichenn wordenn, 1530 Jar.“ — Auch im Lehrbuben-Register wird mehrfach erwähnt, daß Christoph Amberger der Zunft „einen Jungen fürgestellt“: im Jahr 1534 den „Hanns Leron vonn kauffbeun“ (diese Notiz ist ausgestrichen und 1536 von neuem eingetragen); im Jahre 1538 den „Cristoff michells vonn Salzburg“; 1542 den „Samuel metzler von Costancz“; 1546 den „Hanns Berckhman von Costancz“. Im Jahre 1542 endlich war Amberger Büchsenmeister der Zunft. Das Jahr seines Todes ist

nicht angegeben, da die Nachträge zu der Liste der verstorbenen Zunftgenossen nur bis 1548 reichen.

Auch zu dem Verzeichniß seiner Werke läßt sich manches Berichtigende hinzufügen. Hierbei völlig in das Reine zu kommen, ist mir vorerst nicht möglich bei der Spärlichkeit der wirklich beglaubigten Arbeiten. Nur fortwährendes Vergleichen mit diesen wenigen kann allmählich zum Ziele führen, während das Vorkommen des Namens in Galerie-Katalogen meist nicht den geringsten Werth hat. Mit dem Namen oder dem Monogramm des Künstlers ist kein einziges der Bildnisse, die wir bis jetzt von ihm kennen, bezeichnet. Als hinreichend beglaubigt*) können aber folgende Porträte gelten: Nr. 1)**) das Portrait Carl's V. in Siena (1532); 7 und 8) die Bildnisse des Matthäus Schwarz und seiner Gattin, bei Freiherrn von Friesen in Dresden (1542); 20) das Porträt des Sebastian Münster im Berliner Museum. Diese Gemälde stimmen untereinander in Auffassung und Malweise vollkommen überein, und von ihnen muß man — abgesehen von den späteren Kirchenbildern — ausgehen, um zu bestimmen, was von Amberger herrührt und was nicht.

Als vollkommen sichere Bildnisse von seiner Hand können demnach noch gelten: Nr. 2 und 3) Wilhelm Mörz und Afra Rehm, im Museum zu Augsburg; 4 und 5) Afra Rehm und ein bärtiger Mann, in der Alterthümer-Sammlung zu Stuttgart; Nr. 9) Hieronymus Sulczer, in der Galerie zu Gotha, woneben aber auch noch das freilich ganz verputzte Bildniß seiner Gattin zu erwähnen wäre; 10 und 11) Peutinger nebst Gattin im Museum zu Augsburg; 12) Martin Weiß im Belvedere zu Wien. Dieselbe Galerie besitzt aber noch ein unzweifelhaftes Werk des Künstlers: das Porträt des Herzogs Ludwig von Bayern-Landshut (geb. 1495, gest. 1545), dem vorigen an Qualität und Behandlung völlig gleichstehend. Der Herzog ist im Alter von 45 Jahren 1540 abgebildet. Eine alte Kopie mit diesen Daten befindet sich in der Galerie zu Carlsruhe, eine zweite Kopie, auf der sein Todesjahr angegeben ist, in der Galerie zu Augsburg, dort irrthümlich als Kopie nach Burckmair im Katalog aufgeführt. Waagen schreibt das in Wien befindliche Bild mit Unrecht dem Barthel Beham zu. Mehrere kleine Bildnisse im Belvedere (II. Stock, 1. Zimmer, Nr. 76, 88, 74, 99), unter ihnen dasjenige, welches „1535 di Marzo" bezeichnet und im Künstlerlexikon noch unter Nr. 6 als ächt erwähnt ist, gehören der französischen Schule an.

In der Ambraser Sammlung kann man Amberger mit Bestimmtheit zwei Bildnisse zuschreiben, die bisher noch nicht unter seinem Namen genannt wurden: Nr. 75 und 76 des Direktorzimmers, im Katalog irrig als „Thomas Morus und seine Frau, Schule Holbein's", aufgeführt. Der Mann, dunkel gekleidet, in Pelzrock und mit aufgenähten rothen Verzierungen auf dem Wammse, hält Handschuhe in der Rechten, eine Taschenuhr in der Linken, beide Hände ruhen auf einem grünbehangenen Tische. Die Frau, in rothem Kleide mit goldenen Verzierungen (das Gold indessen nicht durch Blattgold hergestellt, sondern in Farbe nachgeahmt), sowie in rothem Hute, hält Handschuhe in der Rechten und in der Linken ein Tuch. Beide Porträte sind stark übermalt. Von den beiden Gemälden in der Ambraser Sammlung, die Waagen für Amberger hält, sowie von den dreien, die er ihm in der Liechtenstein-Galerie zuschreibt (vgl. Künstler-Lexikon Nr. 23 bis 27) gehört ihm keins an. **Alfred Woltmann.**

*) Vgl. hierüber die Stelle im Künstler-Lexikon.

**) Nach den Nummern im Künstler-Lexikon, S. 602 ff.

Kunstliteratur.

Augustus Thorndike Perkins, A sketch of the life and a list of some of the works of John Lingleton Copley. Boston, 1873.

Die Kunstgeschichte Nord-Amerika's hat bis jetzt nur wenige Werke aufzuweisen, welche sich speziell mit ihr befassen. Dunlap's „History" und Tuckerman's „Book of the Artists", beide überwiegend anekdotenhaft, einige Biographien — und die Liste ist erschöpft. Ist doch auch die amerikanische Kunst selbst heute noch kaum erst als Faktor in den allgemeinen Entwickelungsgang eingetreten. Zudem war das, was hier als Anfang erschien, eigentlich doch nur ein letzter Ausläufer überseeischer Bewegungen und durfte daher auf Eigenart nur wenig Anspruch machen, so daß es ganz natürlich erschien, wenn man der Geschichte dieser Anfänge bisher nur wenig Wichtigkeit beimaß. Aber interessant sind diese Anfänge immerhin, und wenn sie auch vielleicht in einer allgemeinen Kunstgeschichte keinen Platz finden dürften, so ist es doch im Interesse der amerikanischen Geschichte sehr wünschenswerth, daß man das noch vorhandene Material sammle und sichte, schon aus dem Grunde, weil dadurch die Aufmerksamkeit auf manches vielleicht unscheinbare, aber historisch wichtige Werk gelenkt werden wird, welches andernfalls verloren gehen möchte.

Wie jung aber auch die amerikanische Kunstgeschichte noch sei, so hat sie doch schon ihre Räthsel. Da ist z. B. Blackburn, den Manche, auch Herr Perkins, für einen Lehrer Copley's halten möchten, und von dem eine Anzahl Portraits existiren, welche für die Zeit ihrer Entstehung sehr respektabel sind. Aber wer er war, wo er her kam, und was aus ihm wurde — Niemand weiß es zu sagen. Da ist ferner John Abbot, der mit großem Fleiß und mit eminentem Geschick wenigstens vierzig Jahre lang in Amerika Insekten malte und sicher

noch 1838 in Georgien, wohin er von England gekommen war, lebte. Aber man würde vergebens in einer Encyklopädie nach ihm suchen, und selbst Werke, welche ihn erwähnen, wie Nagler und Meyer, thun ihn in drei bis vier Zeilen ab, als englischen Maler des achtzehnten Jahrhunderts! Aehnliche Beispiele ließen sich noch mehrere anführen.

Mit dem rasch wachsenden Interesse an Sachen der Kunst fängt man nun aber auch an, der Geschichte der hiesigen Kunst mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Als Beleg dafür kann die „Chronological Exhibition of American Art" gelten, welche 1872 von der „Brooklyn Art Association" veranstaltet wurde; ein weiterer Beweis ist das oben genannte Buch. Der Verfasser, wie aus der Dedikation hervorgeht, ein Urenkel Copley's, stellt sich darin auf den rein historischen Standpunkt und sucht ein Bild der Thätigkeit des Künstlers hauptsächlich durch ein beschreibendes Verzeichniß seiner noch jetzt in Amerika befindlichen Bilder zu geben. Der Werke in England, woselbst Copley seit 1774 lebte und 1815 starb (geb. 1737 zu Boston), hat der Verfasser nur insoweit gedacht, als sie ihm bekannt geworden sind.

Dieses fast lauter Portraits umfassende Verzeichniß der Werke, welches von den 144 Seiten des Buches 103 ausfüllt, während 18 auf die kurze biographische Notiz, der Rest aber auf Titel, Anhang, Register u. s. w. fallen, ist alphabetisch geordnet. Das hat allerdings seine Vortheile, doch wäre wohl ein so viel als möglich chronologisches Verzeichniß wünschenswerther gewesen, zumal da die Vortheile der alphabetischen Anordnung ohnehin schon im Register geboten sind. Auch ein Verzeichniß der zahlreichen nach Copley ausgeführten Stiche würde gewiß den meisten Lesern sehr angenehm sein Vielleicht holt der Verfasser dies nach, wenn er die auf S. 25 in Aussicht gestellte erweiterte Ausgabe veranstaltet, wozu ihm hoffentlich recht bald Gelegenheit geboten werden wird. Auch ist zu wünschen, daß sein lobenswerthes Beispiel Nachahmer finden möge, damit wir von den Werken anderer älterer amerikanischer Künstler ebenfalls solche ausführliche Register erhalten. Das Unternehmen ist gewiß mühevoll, aber Jeder, der sich mit Kunstgeschichte irgendwie befaßt, wird ihm gerne seinen Dank zollen. K.

Vorlegeblätter für technisches Freihand-Zeichnen an gewerblichen Fortbildungsschulen. Arbeiten der Schlosser, Schmiede, Kupferschmiede &c. in zwei Abtheilungen. Von Prof. Hölder. Herausgegeben im Auftrage der Königl. Kommission für die gewerblichen Fortbildungsschulen in Württemberg. Stuttgart, Wilh. Nitzschke. Fol.

Bekanntlich geht Württemberg seit Jahren allen anderen deutschen Staaten in der Pflege des gewerblichen Unterrichtes voran, und es zeigte sich wieder bei der letzten Weltausstellung, welchen Aufschwung das Handwerker-Fortbildungswesen besonders in der letzten Zeit daselbst genommen. Das Land zählt gegenwärtig an 155 Orten gewerbliche Fortbildungsschulen, und in denselben wurden im Jahre 1872 nahezu 10,000 Schüler unterrichtet. Die meisten Verdienste für die Hebung des Zeichenunterrichtes hat sich die Central-Kommission in Stuttgart durch die Publikation zweckmäßiger Vorlagewerke erworben; es wurde dadurch nicht nur im Allgemeinen ein gleichmäßiges Vorgehen in der Methode bewirkt, sondern auch auf die Geschmackserziehung der beste Einfluß genommen. Schon im letzten Jahrgange der Kunst-Chronik (Sp. 166) wurde auf die durch die Kommission publizirten „Flächenornamente" von Prof. E. Herdtle aufmerksam gemacht und hervorgehoben, daß darin den reformatorischen Bestrebungen in Bezug auf die Kunstgewerbe in vollstem Maße Rechnung getragen werde; in gleicher Richtung ist auch obiges Werk angelegt, welches für die speziellen Zwecke der Schlosser, Schmiede &c. bestimmt ist.

Die erste Abtheilung besteht in Kopien nach mustergiltigen Originalen von Gittern, Beschlägen. Beschlägtheilen &c. aus dem 13. bis 18. Jahrhundert, meist aus deutschen Kirchen und Schlössern, um den Schüler in die Kompositionsweise einzuführen und ihn auf die Stileigenthümlichkeiten aufmerksam zu machen; in der zweiten Abtheilung wird dann gezeigt, wie ganze Pflanzen oder Theile von solchen, Blätter, Blüthen, Früchte, sowie deren Durchschnitte für derartige Arbeiten verwendet werden können, und zwar theils in direkter Nachahmung der Natur für symmetrische Motive, in einer bestimmten Stilart gezeichnet, mit besonderer Berücksichtigung des Materiales, theils bloß die Grundlinien der Komposition bildend oder das Wachsthum der Pflanze nachahmend.

Es ist erfreulich, daß immer mehr und mehr erkannt wird, welcher Einfluß durch gute Vorlagewerke, überhaupt durch gediegene Vorbilder in den kunstgewerblichen Schulen auf die Kunstindustrie selbst genommen werden kann. England hat ja seine heutige Stellung in der Industrie einzig dieser Fürsorge für die Schulen zu danken, und auch in Oesterreich sind die Resultate, die in der jüngsten Zeit auf diesem Gebiete gemacht wurden, nur dem Umstande zuzuschreiben, daß allmählich bessere Vorbilder in den Schulen Eingang fanden; Deutschland zögerte lange, sich den modernen Bewegungen anzuschließen: aber allenthalben beginnt sich's zu regen, und ohne Zweifel hat die Wiener Weltausstellung neuerdings einen Anstoß dazu gegeben, daß in den Schulen darauf hingewirkt werde, nicht mehr blindlings das Hergebrachte zu kopiren, sondern aus der Universalquelle,

der Natur, Motive zu neuen Kompositionen im Geiste des Fortschrittes zu schöpfen.

Die Tafeln des obigen Werkes sind lithographisch in Tondruck einfach und zweckentsprechend ausgeführt und seien allen gewerblichen Schulen bestens empfohlen!

J. L.

Kunstgeschichtliches.

* **Das kunstreiche Gitter von Peter Vischer**, welches den großen Saal des Nürnberger Rathhauses zierte, wurde bisher für vernichtet gehalten. Man glaubte, daß dasselbe, nachdem es im November 1806 an den Nürnberger Kaufmann Schnell (Firma Kästner & Schnell) um 53 Gulden 32 Kreuzer pr. Centner verkauft und abgebrochen war, eingeschmolzen sei. Nach einer Grazer Korr. der Augsb. Allg. Ztg. vom 3. Dezember ist dem jedoch nicht so. Wie aus einem Briefe Schnell's vom 7. August 1807 hervorgeht, ist das Gitter „der Kunst erhalten", indem Schnell es „nach Frankreich, dem großen Sammelplatz aller Kunstwerke Europa's, verkauft", wo es „einen ausgezeichneten Platz gefunden" hat. Vielleicht wäre von den Erben des verstorbenen Schnell die Adresse des Käufers, mit welchem übrigens schon König Ludwig I. von Bayern wegen Rückkauf des Gitters verhandelt haben soll, zu erfahren und so zu ermitteln, wo man etwa das kostbare Denkmal deutscher Kunst zu suchen habe. — Ueber die Stellung, welche dasselbe unter den Werken des großen Meisters einnimmt, verbreitet sich ein sehr lesenswerther Aufsatz von W. Lübke in der Augsb. Allg. Ztg. vom 7. Dezember, in welchem zugleich eine photographische Publikation der Zeichnungen angekündigt wird, welche der Bauinspektor v. Haller, bevor das Gitter abgebrochen wurde, von demselben angefertigt hatte. Wir behalten uns vor, nach Erscheinen der Photographien auf die Sache ausführlich zurückzukommen.

* **Eine Variante der Venus von Milo** ist für die Antikensammlung des Louvre angekauft worden und soll dort mit Abgüssen anderer verwandter Statuen demnächst zur Aufstellung kommen. Es ist eine in Falerone gefundene Statue aus griechischem Marmor und, wie man meint, auch von griechischer Arbeit. Beide Füße sind erhalten, und zwar ruht der linke auf einem Helm.

Sammlungen und Ausstellungen.

|| Der Oesterreichische Kunstverein hatte in den ersten Monaten der Weltausstellungs-Saison wacker mitgehalten durch Vorführung bedeutender älterer und neuerer Werke und seine Ausstellung gegenüber der internationalen im Prater und jener des Künstlerhauses interessant zu gestalten und das Publikum heranzuziehen gewußt: weniger ist ihm dies bei der Wiedereröffnung nach den Ferien gelungen. Als Hauptbild der Oktober-Ausstellung ist zu nennen: Delacroix's „Sardanapal". Das Werk wurde als Sensationsbild ausgerufen; was es jedoch für Wien, insbesondere nach der Uebersättigung auf der Weltausstellung, nicht wurde. Der Kampf um den Realismus in der Kunst gegenüber der Afterklassicität, welchem zur Zeit des ersten Kaiserreiches in Frankreich gehuldigt wurde, ist dort, wie in aller Welt, längst ausgekämpft; die Künstler sind zur Natur zurückgekehrt, die Fortschritte, die seit den zwanziger Jahren in der Malerei der Wirklichkeit und ihrer geistigen Physiognomik gemacht worden, sind bedeutend zu nennen; mit Ausnahme der Niederländer ist zu keiner Zeit das Auge der Künstler so tief in das Innere der Gestalten eingedrungen, wie in den Werken unserer modernen Seelenmaler. Der Ideenkreis ist bei den Schaffenden dadurch wohl ein kleinerer geworden, da das Studium des Individuellen die Phantasie mit in dasselbe hereinzieht, und selten finden wir mehr Kräfte, deren Stoffgebiet so großartige Kreise umfaßt, wie es bei den genialen Bahnbrechern im Beginn der realistischen Richtung in Frankreich der Fall war, unter welchen Delacroix obenan steht. Sein gewaltiges malerisches Talent, seine rege, stets mit der vollsten Energie das Wirkungsvolle aufsuchende Phantasie konnte die hergebrachten Formen der Schule David's nicht zur Darstellung gebrauchen; seine bestimmt ausgeprägten Charaktere forderten die Natur von ihrer tieferen Seite in Form und Farbe; er fiel aber dabei nicht als Künstler dem Naturalismus zum Opfer, wie Courbet, sondern stieg vielmehr aus demselben vorurtheilslos zu der Selbständigkeit empor, die sich besonders im Kolorit wahrhaft klassisch entfaltete. Formen können von dem Maler durch das Studium erreicht werden; die Farbe gehört mehr der unbewußten Empfindung des Auges; wir bewundern in ihr auf dem Gebiete der Malerei das Genie. Delacroix hat nie auf das Studium der Form viel Werth gelegt; wie wenig es ihm um die strenge Nachahmung derselben zu thun war, zeigen am deutlichsten seine Skizzen nach Meistern; die malerische Stimmung steht in allen seinen Werken obenan und fesselt um so mehr, als sich seine Kompositionen an kein Gesetz binden und sich die Linien in der kühnsten, freilich oft widernatürlichen Weise bewegen. Es ist schwierig eine Natur von so vielseitiger Anlage wie die Delacroix's nach einem Werke zu ermessen, und vielleicht ist der „Sardanapal" gerade am wenigsten dazu geeignet, das Eigenthümliche des Künstlers zu repräsentiren; in dieser Hinsicht waren einige kleinere Bilder auf der Weltausstellung, unter Anderem „Christus schlafend während des Seesturms", viel interessanter. Das Lyrisch-Ergreifende, Schauerliche, das Vorführen bewegter Scenen, furchtbarer Katastrophen hat Delacroix sowohl als das seiner Natur Zunächstliegende, wie insbesondere der Opposition gegen die hergebrachte nüchterne Kunstweise wegen, von seinem „Dante" an (1822) bis zu seinen letzten Werken in den fünfziger Jahren festgehalten. Auch sein „Sardanapal" zeigt uns einen Vorgang, der Entsetzen und Schauder erregt; aber es ist dem Künstler dabei weniger als bei seinen anderen bedeutenderen Werken gelungen, den Beschauer in die Scenerie hereinzuziehen, das Bewegte des Momentes mitempfinden und die Gedanken in der Dichtung sich auflösen zu lassen. Die Ursache dieser kühleren Wirkung liegt offenbar in der Vernachlässigung jenes Theiles der Komposition, welcher den eigentlichen Effekt tragen soll. Ganz majestätisch ruht der König auf dem Paradebette, welches er sich auf einem Scheiterhaufen errichtet hat, und läßt vor seinen Augen seine Weiber, Pagen, Hunde und auch sein Schlachtroß ermorden. Im Hintergrunde ziehen schon düstere Rauchwolken in die Scene und verkünden den nahen Untergang aller Herrlichkeit. Derjenige Theil des Bildes, welcher mehr das heroische, erhabene Verzichten auf den Genuß der irdischen Güter schildert, also Sardanapal und seine nächste Umgebung, das vor ihm mit ausgebreiteten Armen ruhende Weib, kurz die empfindungsvollen Gestalten sind von ergreifender Wirkung; die Massen sind künstlerisch abgewogen und auch in der Lichtvertheilung tritt hier eine effektvolle Modulation ein; weit weniger wirksam ist dagegen der Vordergrund, wo sich die Gräuel der Hinrichtungen vollziehen. Es ist ein Chaos ganz willkürlich zusammengewürfelter Figuren, Draperien, Schmucksachen &c., was lebhaft an die Bilder Makart's erinnert, wohl mit aller Bravour in Farbe gesetzt und genial gestimmt, aber bizarr durch die unnatürliche Freiheit der Komposition. Den Gestalten fehlt überall der feste Boden; es scheint Alles zu schweben; ganz sonderbar ist das halbe Pferd, welches in der linken Ecke von einem Mohren gleichsam in das Bild hereingezerrt wird. Dabei treten besonders in den nackten Theilen, wie bei der weiblichen Figur, die rücklings von dem Krieger ermordet wird, Formfehler auf, welche für jedes halbwegs geschulte Auge geradezu störend wirken. Auf die Knochen legen überhaupt unsere Koloristen nie viel Werth. Das Auge vergißt auch über der Farbe soweit die Form, wie wir die Blume über den Duft vergessen, jedoch nur bis zu der Grenze, wo die Form überhaupt sich noch in der Möglichkeit bewegt; so wie diese störend wirkt, hört auch die Mission der Farbe auf, denn beide gehören in der Malerei dem Auge. Zu höchst interessanten Vergleichen mit Delacroix gab der noch immer ausgestellte Karton von Kaulbach's „Nero" Anlaß, wie sich überhaupt im österreichischen Kunstverein in letzterer Zeit zu wiederholten Malen, vielleicht ganz unabsichtlich, bedeutende Künstler-Charaktere in hervorragenden Werken begegneten, was sowohl dem Laien als dem Kunstverständigen in manchen Beziehungen Anregung verschaffte. — Sonst ist aus der Oktober-Ausstellung nicht viel als bemerkenswerth zu verzeichnen: J. Marshall's „Bacchantenzug" ist reizvoll komponirt und im Detail unendlich delikat gezeichnet; in der Landschaft zeigt sich Preller's edler Einfluß; die Farbe ist matt und das Ganze mehr im Kartonton gehalten; das Tableau gäbe im Großen ausgeführt einen prächtigen Theatervorhang. Von

ganz frappanter Wirkung ist Liezen-Mayer's „Elisabeth, das Todesurtheil der Stuart unterschreibend"; nur läßt der Kopf im Ausdrucke Einiges zu wünschen übrig. Mit einem sehr netten Bildchen „Am Morgen" debütirte nach seiner amerikanischen Reise F. Pierek; der junge Künstler ist ein Schüler der Wiener Akademie und hat durch mehrere Jahre in Brasilien interessante Studien gemacht; daß von ihm Gutes zu erwarten ist, zeigt schon diese erste Arbeit. Auch W. Schmidt hatte wieder ein köstliches Genrebildchen ausgestellt, welches in gewohnter humorvoller Auffassung seine Wirkung nicht verfehlt. Das alte Mütterlein ist in der Stube am Schreine eingeschlafen und ein kleiner Dieb klettert mit begreiflicher Angst über ihren Kopf hinweg, um an den auf der Wand aufgehängten Würsten ein Verbrechen zu begehen. — E. v. Luttich hatte ein größeres Aquarell „Lichtenstein" nach der Sage von Hauff zur Ausstellung gebracht, welches gegen die früheren Arbeiten des Künstlers wieder einen lobenswerthen Fortschritt zeigte; schon das hübsche tektonische Arrangement verleiht dem Ganzen einen angenehmen Reiz; recht poesievoll, ganz im Geiste Schwind's, sind in die verschiedenen Felder die cyklischen Bilder hinein gezeichnet. J. Klemmt's „Zerstörung Babylons" ist im großen Stile angelegt, zeigt aber in Farbe und Komposition viel Schülerhaftes. Erwähnung verdienen noch Piepenhagen's recht stimmungsvolle Landschaftsskizzen und die Arbeiten von Berninger und Ellminger. — Mit dem Monat November kam wenig Neues zu dem Genannten. „Die Todten kehren wieder", eine Illustration zu dem Edda-Liede von H. Bürck war zum mindesten effektvoll; eigentlich künstlerischen Werth besitzt das Bild trotz des feenhaften Lichtspiels, welches das Auge immerhin angenehm berühren mag, nur in sehr bescheidenem Maße.

Für die Berliner National-Galerie wurden aus Mitteln des Fonds für Zwecke der bildenden Künste seit Juni d. J. erworben: Zwei Kartons von Julius Schnorr von Karolsfeld zu den in den Nibelungensälen zu München ausgeführten Wandgemälden: „Siegfried's Einzug in Worms mit den gefangenen Königen" und „Wie die Frauen die Todten bestatten"; „Tannhäuser und Venus", Oelbild von Knille in Berlin; Portrait des Abtes Jerusalem von Weitsch; „Schafe im Stall" von Gebler in München. Ferner sind der National-Galerie neuerdings einverleibt worden die früher bestellten und im vorigen Jahre vollendeten Bilder: „Die Abführung der Juden in die Babylonische Gefangenschaft" von Bendemann; „Episode aus der Schlacht bei Königgrätz" von Sell; „Die Freiwilligen von 1813 vor König Friedrich Wilhelm III. zu Breslau" von Scholz, sowie die Sammlung des Vereins der Kunstfreunde in Preußen, bestehend in Bildern von Schrader, Menzel, W. Schirmer, Krüger, Jordan, Tidemand, Gude, v. Klöber, Gräb, zwei kleinen Marmorstatuen von Drake und Gramzoni und einem Kupferstich von Keller. Endlich wurde als Geschenk der von Raumer'schen Erben der National-Galerie ein Portrait L. Tieck's von Vogel von Vogelstein und eine Marmorbüste Fr. von Raumer's von Drake überwiesen. Außerdem sind die Vorbereitungen getroffen für eine in die National-Galerie aufzunehmende Folge historischer Portraits der großen Staatsmänner und Feldherren unseres Jahrhunderts. Mit der Ausführung von Bestellungen für die National-Galerie sind noch beschäftigt die Maler W. Sohn, Wislicenus, Schrader und C. Hoff und die Bildhauer W. Wolff und J. Müller.

S. **Aus Schwerin.** In der permanenten Gemäldeausstellung des hiesigen Künstlervereins waren die beiden Kartons nebst Farbenskizze, entworfen und gemalt vom Professor Stever, zur Ausstellung gelangt, nach welchen der hiesige talentvolle Glasmaler Gillmeister die für die Paulskirche bestimmten Fenster malen wird. Die edle und würdige Darstellung biblischer Scenen ist eine besondere Begabung Stever's. Bei der Komposition dieser Kartons hat derselbe sich die Bibelworte Lucas c. 22, v. 42 und 43 vergegenwärtigt. Sein betender Christus spricht knieend die Worte: „Vater, willst Du, so nimm diesen Kelch von mir, doch nicht mein, sondern Dein Wille geschehe." Nach dem Wortlaut des Evangelisten „erschien ihm aber ein Engel vom Himmel und stärkte ihn." Auf der linken Halbseite des Kartons gewahrt man den betenden Christus und auf der rechten die leuchtende Engelsgestalt. Die formenschöne Zeichnung der Kartons nicht minder, wie die koloristische Behandlung der Skizzen bekunden die sichere Meisterhand. Daß nun der in seiner Kunst bewährte Gillmeister das Seine thun wird, die Stever'sche Komposition auf Glas bestens zu reproduziren, ist außer Zweifel; die Paulskirche wird also demnächst um einen Schmuck reicher werden. — Im Atelier des vor Kurzem aus Petersburg heimgekehrten Thiermalers Suhrlandt, der seine Werke hier nur selten zur Ausstellung bringt, fanden wir kürzlich eine Anzahl Gemälde vor, an welchen wir eine glückliche Auffassung und ein sicheres Gefühl für harmonische Darstellung hervorzuheben haben. Ein ziemlich großes, fast vollendetes Bild veranschaulicht einen russischen Pferdehändler, der mit seinem dreispännigen Gefährt die öde, völlig baumlose Steppe durcheilt, um womöglich vor dem Einbruch der Nacht noch Quartier zu erreichen. Ihn selbst schützt freilich vor Unwetter und Frost sein guter Schafpelz, auch ist sein eigenthümlich geformter Wagen so eingerichtet, daß er im Nothfall als Nachtquartier zu benutzen ist; sein Dreigespann aber, und mehr noch die am hinteren Ende des Wagens angebundenen Pferde bedürfen dringend eines schützenden Obdachs und einer guten Fütterung. Alle Einzelheiten dieses interessanten Gemäldes sind charakteristisch aufgefaßt und das Ganze in einer warmtönigen Farbe gehalten. Ein anderes der Vollendung entgegengehendes Gemälde, nicht minder interessant und als Seitenstück zu dem „Pferdehändler" bestimmt, stellt einen russischen Ochsenhändler dar. Die Eigenthümlichkeiten des russischen Volkscharakters sind auch hier mit großer Naturtreue zur Anschauung gebracht. Die meisten Bilder des geräumigen Ateliers waren nach Originalskizzen aus Rußland gemalt, woselbst der Künstler sich längere Zeit aufgehalten hat. In Petersburg, wo sein Ruf als Künstler besondere Geltung hat, sind ihm bedeutende Aufträge geworden, die er jetzt hier zur Ausführung bringt. — Die Fundamentirungsarbeiten des Monuments für die im Kriege 1870/71 gebliebenen Mecklenburger auf dem sogenannten „Altengarten" hierselbst sind so weit vorgeschritten, daß sich der Unterbau einen Meter hoch über das Terrain erhebt. Die feierliche Grundsteinlegung fand am 2. Dezember, als dem bedeutendsten Ruhmestage der mecklenburgischen Truppen, statt. Ueber das Modell haben wir zu unseren früheren Notizen noch das Folgende nachzutragen. Die Freitreppe von etwa 14 Meter Länge aus sächsischem Granit wird mit schrägen Treppenwangen und davor liegenden Podesten aus großen Granitblöcken eingefaßt. Das Denkmal, auf einem Unterbau von Granitquadern, wird sich auf einer Reihe von Stufen in achteckiger, dann in viereckiger Grundform als Säule erheben, welche die „Megalopolis" krönen wird. Stufen und Unterbau werden aus graublauem, die Säule aber aus röthlich polirtem Granit hergestellt werden. Die Polirung der Granitarbeiten geschieht in der Dampfschleiferei der Firma Kessel & Rohl in Berlin. Der Bronzeguß der „Megalopolis", nach dem Modell von Willgohs in Berlin, wird im Hüttenwerk Lauchhammer zur Ausführung kommen. Das Denkmal in seiner Vollendung wird circa 23 Meter, die Säule vom Postament bis zur Statue 12 Meter und die letztere circa $2_{,2}$ Meter Höhe betragen. Der Aufstellungsplatz, im Hintergrunde von einem Halbkreise schöner Linden umgeben, wird mit Gartenanlagen versehen und mit immergrünen niedrigen Sträuchern bepflanzt werden. Der Gartendirektor Klett wird diese Anlagen gewiß in geschmackvoller Weise zur Ausführung bringen. Dies ist im Ganzen die Grundidee des wirklich großartigen Denkmals, welche dem Vernehmen nach von unserm kunstsinnigen Großherzoge selbst herrührt. Die Gesammtausführung und Leitung ist dem Hofbaurath Willebrandt übertragen worden.

Vermischte Nachrichten.

* **Die Skulpturwerke Adolf Hildebrand's**, welche jetzt in Leipzig bei ihrem Besitzer eingetroffen sind, erregen auch in den dortigen Kunstkreisen das größte Aufsehen. „Sie würden" — so schreibt man von dort — „wenn in Pompeji oder sonst auf klassischem Boden gefunden, ganz Europa in Aufregung versetzen."

B. **Düsseldorfer Akademie.** Leider sind die Hoffnungen nunmehr gänzlich geschwunden, den trefflichen Maler Eugen Dücker als Lehrer der Landschafterklasse an unserer Akademie fest angestellt zu sehen, da derselbe die Uebernahme dieser Stelle endgiltig abgelehnt hat. Wie wir bereits in Nr. 4 d. Bl. berichtet, ist von maßgebender Seite versäumt worden, rechtzeitig auf die Bedingungen Dücker's einzugehen; als man sich endlich doch dazu entschlossen zeigte, war es leider zu spät!

Wir bedauern dies im Interesse der Anstalt auf's Lebhafteste und hoffen nur, daß in ähnlichen Fällen künftig weniger langsam und beamtenmäßig verfahren werde, da gerade die Interessen der Kunst am meisten durch eine derartige Behandlung geschädigt werden. Möge es gelingen, recht bald einen geeigneten Ersatz für Dücker zu finden, damit die Stelle, in der Schirmer, Gude und Oswald Achenbach so erfolgreich gewirkt haben, nicht allzu lange unbesetzt bleibe!

B. **Professor L. Knaus** in **Düsseldorf** hat wieder zwei vortreffliche Genrebilder nahezu vollendet. Das größere derselben stellt unter dem Titel „Ländliche Idylle" einige Dorfkinder dar, die sich damit beschäftigen, auf einem abgehauenen Baumstamme aus Lehm, Erde und Wasser Kuchen zu formen, während im Hintergrunde eine weidende Heerde sichtbar ist. Die reizenden Kinderfiguren offenbaren wieder ebenso sehr wie die landschaftliche Umgebung die hohe Meisterschaft ihres Autors, die uns das andere Bild aber noch überzeugender vorführt. Hier sehen wir im Innern einer Schwarzwälder Bauernstube einen alten Landmann, der am Kamin eingeschlafen ist. Lachende Enkel spielen fröhlich an seiner Seite, ohne den müden Greis durch ihr Schäkern aufzuwecken. Es ist eine außerordentliche Poesie in den wenigen Figuren, und Anfang und Ende des Lebens, Blühen und Vergehen treten uns hier versinnbildlicht entgegen. Die Gegensätze sind völlig ungesucht und Jedem verständlich, dabei aber von einer so feinen Auffassung und Beobachtungsgabe, wie sie nur in den Werken eines Knaus zu finden ist.

Das Professorenkollegium der Wiener Akademie hat sich mit dem einstimmig gefaßten Antrage an das Unterrichts-Ministerium gewendet, es möchten die der Kunst und den Amateurs gewidmeten Weltausstellungs-Gebäude für Zwecke der bildenden Kunst erhalten bleiben. Bekannt ist es, daß sich insbesondere die Wiener Bildhauer, aber auch die Maler, welche größere Ateliers brauchen, und vor der Vollendung des Akademie-Gebäudes die Akademie selbst in der größten Ateliernoth befinden. Die Zahl der disponiblen Ateliers ist an und für sich eine sehr geringe und der Preis derselben ein fast unerschwinglicher. Die Adaptirung der Amateursräume in Ateliers ist keine schwierige und kostspielige Sache, und es wird daher wohl diese Angelegenheit sofort in ernsthafte Erwägung gezogen werden können. Auch fehlt es an Räumen für alle Arten größerer Ausstellungen, nicht blos von Gemälden und Statuen, sondern auch für Schul- und Zeichenausstellungen, die bekanntlich in den beengten, zur Verfügung stehenden Räumen gar nicht zweckmäßig veranstaltet werden können. Diese Bedürfnisse haben sich überall so fühlbar gemacht, daß es wohl keinem Zweifel unterliegen kann, wie begründet die auf Antrag des Rektors Friedrich **Schmidt** gefaßten Beschlüsse der Akademie sind.

B. **Cornelius-Denkmal.** Das Comité des „Vereins zur Errichtung eines Denkmals für Peter von Cornelius in Düsseldorf" versammelte sich am 14. Dezember um die Entscheidung zu treffen über die zwanzig Konkurrenz-Entwürfe, welche seit dem 23. November im Sommerlokale des Künstler-Vereins „Malkasten" ausgestellt waren. Es hatten sich neunzehn Mitglieder eingefunden, unter denen sich auch der jetzige Ober-Präsident der Provinz Westfalen, Herr von Kühlwetter befand, der als Regierungspräsident in Düsseldorf hauptsächlich die ganze Denkmal-Angelegenheit in's Leben gerufen und thatkräftig gefördert hat und auch nach seiner Uebersiedelung nach Münster derselben stets ein warmes Interesse bezeigte. Mit überwiegender Stimmenmehrheit einigte man sich, der auch von uns in diesem Blatte rühmend hervorgehobenen Skizze mit dem Motto „Cornelius" den Preis zuzuerkennen, wenn auch von verschiedenen Seiten geltend gemacht wurde, daß die Ausführung derselben die angesetzte Summe von 20,000 Thalern unzweifelhaft übersteigen würde. Da die künstlerischen Vorzüge dieser Skizze aber sehr erheblich sind und angenommen wurde, daß deren Urheber doch die Konkurrenzbedingungen nicht füglich habe außer Acht lassen können oder sollen, so schritt man zur Eröffnung des Couverts und fand, daß Adolf **Donndorf** in Dresden der Meister sei, mit dem man sich nun sofort über die Ausführung in Verbindung zu setzen beschloß. Hoffentlich wird sich der Künstler bereit finden lassen, das Werk unter den gegebenen Umständen zu übernehmen, da man dasselbe keinen bessern Händen anvertraut wünschen könnte, der Entwurf aber alle Bürgschaften in sich trägt, bei der Ausführung ein Monument von bleibendem Werthe zu liefern. Bis die zustimmende Antwort Donndorf's eingetroffen ist, beschloß man, alle übrigen Couverts uneröffnet liegen und die Skizzen noch ausgestellt zu lassen, um nöthigenfalls eine andere Wahl vornehmen zu können. Es wurde sogar der Antrag gestellt, sofort einen zweiten Entwurf zu bestimmen, der im Fall einer Ablehnung Donndorf's berücksichtigt werden sollte, und hierfür die Skizze aus Berlin mit dem Motto: „Majori cedo", die wir ebenfalls gerühmt haben, in Vorschlag gebracht, worauf man indessen aus verschiedenen Gründen nicht einging. Wir hoffen, recht bald in der Lage zu sein, bestimmte Nachrichten über den fernern Verlauf der Angelegenheit geben zu können.

Inserate.

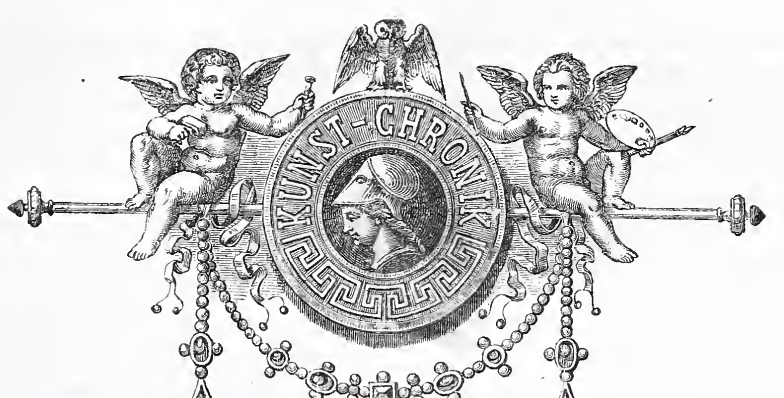
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

9. Januar.



Nr. 13.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Raffael's Sposalizio, gestochen von Rudolph Stang.

Es ist in den letzten Jahren nicht selten vorgekommen, daß bedeutende Arbeiten des Grabstichels das Interesse der Kunstfreunde lebhaft erregt haben, und daß auch sowohl in den Zeitungen wie in den Fachzeitschriften deren Erscheinen in der auszeichnendsten Weise begrüßt wurde; und mag auch gelegentlich eine Ueberschätzung der einzelnen Arbeiten vorgekommen sein, so ist die Thatsache, daß der Grabstichel sich wieder vorzugsweise bedeutenden Kunstwerken zuwendet und dieselben mit großer Sorgfalt und höchster Kunstfertigkeit zu reproduciren bestrebt ist, an sich schon wichtig und anerkennenswerth genug. Es wird aber kaum Widerspruch finden, wenn behauptet wird, daß überwiegend die Kupferstich-Technik den gedachten Werken ihre Bedeutung verliehen und die Theilnahme der Sammler und Liebhaber erregt hat; denn es ist wohl Niemandem entgangen, daß von Seiten der Reproduction manche der neuen Erscheinungen kaum auf der Höhe ihrer — manchmal freilich sehr bedeutenden — Vorgänger gestanden haben, kaum eine derselben den gegenwärtigen Anforderungen an die Stiltreue in der Nachbildung klassischer Meisterwerke einigermaßen genügend entsprochen hat.

Es gereicht mir daher um so mehr zur Befriedigung, von einem neuen Kupferstiche berichten zu können, welcher in dieser Beziehung gerade von der seltensten Vollendung ist. Ich habe erst vor wenig Wochen das Glück gehabt, dem Originale gegenüber die Treue der Reproduktion zu prüfen, und muß konstatiren, daß mir bis jetzt wenige Beispiele bekannt geworden sind, in welchen Urbild und Abbild sich in gleicher Weise decken.

Es ist im Laufe der letztvergangenen Jahre wohl mehrfach an dieser Stelle schon von dem Stiche Rudolph Stang's in Düsseldorf nach Raffael's Sposalizio in der Brera zu Mailand die Rede gewesen. Der Künstler hat im Jahre 1865 das Original gezeichnet, zugleich eine Farbenskizze von demselben gemacht und diese seine Vorarbeiten zum Stiche in Berlin ausgestellt, wo die ausgeführte Zeichnung die lebhafteste Anerkennung fand und namentlich durch die Konfrontation mit dem berühmten Longhi'schen Stiche ein Relief erhielt, welches dem Werke des jüngeren Meisters das günstigste Prognostikon zu stellen berechtigte. Allerdings hatte derselbe seinem großen Vorgänger gegenüber dadurch einen beträchtlichen Vorsprung, daß, nachdem Longhi seinen weltberühmten Stich vollendet, der gegenwärtige Conservator der Brera, Herr Molteni, einen der glücklichsten Wiederherstellungsversuche mit dem als durchgängig übermalt erkannten Werke Raffael's vorgenommen hat, durch welchen dasselbe in einer kaum geahnten Ursprünglichkeit, Frische und Schönheit aus seiner sehr entstellenden Hülle befreit wurde. Hätte auch selbst der Longhi'sche Stich dem Bilde in seinem früheren Zustande vollkommener entsprochen und dasselbe mit größerer Freiheit von Willkürlichkeiten wiedergegeben, als thatsächlich der Fall war, so hätte das Gemälde trotzdem in seinem neuen Zustande eine neue Reproduktion nöthig gemacht. Stang hat sich dieser Aufgabe mit voller Hingebung gewidmet und in einem Zeitraume von mehr als sieben Jahren ein Prachtblatt geschaffen,

welches jeder Sammlung zur Zierde und jedem Freunde Raffael's zur Freude gereichen wird.

Wie das bereits aus seiner Zeichnung hervorging, hat er sein Hauptaugenmerk auf den vollkommenen Anschluß an den Charakter des Raffaelischen Werkes gerichtet und die Bravour der Kupferstecher-Technik, welche sich in vielen der neueren Hauptwerke dieser Art unangenehm aufdringlich in den Vordergrund stellte, lediglich als dienstbares Mittel zu der beabsichtigten Wirkung einer ganz treuen Wiedergabe benutzt. Schon äußerlich tritt der engere Anschluß an das Original in der oben halbkreisförmig geschlossenen Bildfläche hervor, und im Totaleffekte setzt er gleich Raffael die figurenreiche Gruppe des Vordergrundes in energischen dunklen Tönen gegen die helle Fläche des Fußbodens und der Stufen des im Hintergrunde sich erhebenden Tempels ab. Auch im Einzelnen ist an vielen Stellen, oft handgreiflich nachweisbar, der Stang'sche Stich nicht nur treuer und genauer als der Longhi'sche, sondern er ist auch absolut betrachtet von einer ganz überraschenden Uebereinstimmung mit der Zeichnung, der Tönung und dem Ausdrucke des Originales.

Jeder der Köpfe ist mit frappanter Sicherheit nachgebildet, und jene Süßigkeit und schwärmerische Innigkeit der Peruginesken Schule, jene Weiche und Zartheit der Formen hat der Künstler in vollendeter Weise mit den Mitteln seiner Technik wiederzugeben gewußt. Nirgends wird durch die Taillen des Grabstichels eine Form härter oder glatter, als das Original sie zeigt. Die größte Weichheit und Zartheit und die detaillirteste Modellirung ist überall aufs glücklichste, und absichtlich mit thunlichst einfachen Mitteln erreicht.

Es gehört eine Resignation, welcher man ausdrückliche Anerkennung nicht vorenthalten darf, dazu, um mit so sicherer Herrschaft über die Mittel, wie sie sich in einer derartig stilgemäßen und gelungenen Nachbildung bewährt, sich nirgends zu einem Prunken mit der Virtuosität, nirgends zu einer Absichtlichkeit in der Steigerung der Mittel, nirgends zu einer Kultivirung der Technik um ihrer selbst willen verleiten zu lassen. Es ist ja psychologisch ungemein erklärlich, daß fast alle modernen Stecher dieser Versuchung zum Opfer fallen, denn die Langwierigkeit der technischen Proceduren im Kupferstiche verführt nur zu leicht dazu, um dem Künstler die Gleichförmigkeit der Arbeit dadurch interessanter und kurzweiliger zu machen. Aber wir haben nur zu oft Gelegenheit gehabt, zu beobachten, wie darunter die wichtigste Aufgabe des modernen Kupferstechers, welcher doch reproducirender Künstler sein will, mit dem Fortschritte der Arbeit am Werke fortschreitend verfehlt worden ist. Nomina sunt odiosa! Ich will deswegen eines der bedeutendsten Beispiele dieser Art, welches ich früher an anderer Stelle zu kennzeichnen nicht umhin gekonnt habe, hier nicht erwähnen; aber wem Gelegenheit geboten ist, einige der modernen Meisterstücke des Grabstichels in verschiedenen Platten-Zuständen bis zu ihrer Vollendung zu vergleichen, der wird nicht nur einen, sondern viele Belege von der Wahrheit dieser Beobachtung finden.

Bei Stang hat auch nicht der Schatten eines solchen Vorwurfes Statt. Er hat es herausgefühlt, daß der entzückenden Naivität der Auffassung, der großen Schlichtheit des Originales, der Einfachheit in allen Mitteln bei seinem gewaltig großen Vorbilde nur durch eine ähnliche Bescheidung im äußerlichen Apparate würdig entsprochen werden konnte, und wenn daher vielleicht die speciellen Freunde der modernen Bravour den Mangel frappanter Kunststücke und unglaublich raffinirter Einzelpartien gewissermaßen tadelnd urgiren werden, so glaube ich, daß die kunstwissenschaftliche Kritik ihnen mit vollster Energie die Wage zu halten hat durch die Konstatirung der Thatsache, daß in diesem Werke Mittel und Zweck miteinander im vollsten Einklange stehen und der Aufgabe selber vollkommen entsprechen.

Es wird nothwendig sein, noch auf einige der wesentlichsten äußeren Unterschiede zwischen dem Raffaelischen Sposalizio, wie es Stang reproducirt hat, und dem übermalten Bilde, welches Longhi noch stellenweise willkürlich verändert hat, besonders aufmerksam zu machen.

Zunächst erscheint die vortreffliche Komposition, die schon durch den halbrunden oberen Abschluß bemerkenswerth hervorgehoben wird, noch vollendeter durch die Laterne über der Kuppel des Tempels, welche bei Longhi unbegreiflicher Weise vollständig fehlt. Die sehr individuellen Gruppen, welche sich vor dem Tempel befinden, sind bei Stang nicht nur genauer nachgebildet, sondern sie sind auch in das richtige Verhältniß zu dem Tempel gesetzt, dessen Unterbau hier um eine Stufe über ihre Köpfe emporreicht, so daß die Figuren in der Vorhalle des Tempels nicht wie bei Longhi ihnen unmittelbar auf die Köpfe zu treten scheinen. Das Pferd links im Hintergrunde, welches Longhi der Harmonie seiner dem Originale gar nicht entsprechenden Gesammthaltung zu Liebe zu einem Schimmel gemacht hatte, ist hier wie bei Raffael dunkel. Wesentlicherer, wiewohl feinerer Natur sind die durch Wegnahme der Uebermalung herbeigeführten Veränderungen in der Hauptgruppe, unter welchen insbesondere die Gewandung der Maria und deren linke Hand sich wesentlich verschönert und eine klarere Entwickelung bekommen haben.

Nur eine einzige leichte Abweichung von dem Originale hat Stang sich gewiß in bester Absicht, aber trotzdem wohl unnöthiger Weise bei dem Kostüme des den dürren Stab über das Knie entzweibrechenden Jünglings rechts im Bilde erlaubt. Indessen ist dieses Detail des Kostümes von so untergeordneter Bedeutung und die

Veränderung hat so ohne Gewaltsamkeit und ohne Schädigung irgend eines Theiles des ästhetischen Eindruckes bewerkstelligt werden können, daß deswegen wohl kein Vorwurf erhoben werden darf.

In der Größe entspricht Stang's Stich dem von Longhi ganz genau; es ist etwa — linear — die halbe Größe des Originales. Durch die größere Energie der Töne in der Hauptgruppe zumal eignet sich die neuere Reproduktion besser als die frühere zu einem wirksamen Schmucke der Wand, während sie durch die liebevolle, sorgfältige Ausführung des Einzelnen und die zwar absichtlich einfache, aber solide und sichere Technik zugleich für die Mappe des Sammlers eine schätzbare und erfreuliche Bereicherung bildet.

Wir haben noch zu erwähnen und mit Dank anzuerkennen, daß die Ausführung eines solchen Meisterwerkes dem Künstler seitens des preußischen Staates durch eine andauernd während der ganzen Zeit seiner Beschäftigung mit demselben gewährte Unterstützung aus Staatsmitteln ermöglicht worden ist, und wie sehr der Erfolg seiner Arbeit auch an der leitenden Stelle befriedigt hat, dafür darf man wohl als Zeugniß annehmen, daß unmittelbar nach dem Erscheinen des Stiches dem Meister desselben der Professortitel verliehen wurde. Jedenfalls tritt Stang durch dieses Werk in die Reihe der ersten jetzt lebenden Stecher, und es muß mit größter Entschiedenheit ausgesprochen werden, daß auf der Wiener Weltausstellung kein Kupferstich zu sehen war, welcher ihm den Rang der hervorragendsten Arbeit unter den neueren Leistungen des Grabstichels wesentlich hätte streitig machen können.

Möge es dem Künstler vergönnt sein, in demselben Sinne weiter zu schaffen!

Bruno Meyer.

Die Konkurrenzentwürfe für die innere Ausschmückung des Kölner Domes.

Köln, Mitte Dezember 1873.

♂ Bei dem raschen und glücklichen Fortgange der Arbeiten am Außenbau des Kölner Domes lag es nahe, daß das Domkapitel die Frage über die innere Ausstattung dieses herrlichen Gotteshauses näher ins Auge faßte. Vor längerer Zeit schon ertheilte es glaublichen Nachrichten zufolge dem jetzigen Dombaumeister, Herrn Baurath Voigtel, den Auftrag, dahin zielende Vorschläge und detaillirte Bauprojekte zur Errichtung eines Hochaltars, eines Lettners, eines erzbischöflichen Thrones, einer Kanzel und anderer erforderlichen Mobilien einzureichen. Sei es nun, daß der fragliche Auftrag nicht ausgeführt wurde oder die Projekte dem Wunsche der Auftraggeber nicht entsprochen haben, das Domkapitel sah sich veranlaßt, zur Ausschreibung einer Konkurrenz überzugehen und außer dem Dombaumeister sechs hervorragende, auf dem Gebiete der gothischen Architektur besonders erfahrene Baukünstler zur Betheiligung an der Konkurrenz und zur Einreichung von Projekten für die angegebenen Objekte einzuladen. Diese Einladung erging an den Dombaumeister und Oberbaurath Schmidt in Wien, den Baurath und Direktor des germanischen Museums Essenwein in Nürnberg, den Architekten Rincklake in Düsseldorf, den Architekten Franz Schmitz in Köln, den Architekten H. Schneider in Aachen und den Diözesan-Baumeister Vinzenz Statz in Köln. Von diesen Künstlern haben die Herren Voigtel, Essenwein und Schmidt die Betheiligung an der Konkurrenz ablehnen zu sollen geglaubt. Von den Herren Rincklake, Schmitz, Schneider und Statz sind die gewünschten Konkurrenz-Entwürfe an dem festgesetzten Termin eingereicht worden. Es sind bereits volle zehn Monate verflossen, seit das Domkapitel im Besitz dieser Zeichnungen ist, und noch immer bleiben dieselben in der Wohnung des Erzbischofs vergraben*), und es hat den Anschein, als ob sie für immer den Augen des Publikums entzogen bleiben sollen. Die Dombaufreunde aber, aus deren milden Beiträgen der Dom größtentheils erbaut wird, nehmen ein hohes Interesse daran, wie das von ihnen beigesteuerte Geld verwendet und auf welche Weise die innere Ausstattung und Dekoration des Domes ausgeführt werden soll. Wir erfüllen einen vielfach laut gewordenen Wunsch, wenn wir in Nachstehendem die eingegangenen Entwürfe einer eingehenden kritischen Beleuchtung unterziehen.

Bezüglich des neuen Hochaltars statuirte das Domkapitel die Bedingung, es solle der Altar so konstruirt werden, daß er zugleich den Schrein der heiligen drei Könige in seinem Oberbau aufnehmen könne. Später wurde zwar durch einen Zusatzartikel zum Programm von dieser Bestimmung abgegangen. Doch nur Herr Statz hat bei seinem Entwurf von dieser Lizenz Gebrauch gemacht; die drei anderen Künstler waren wahrscheinlich mit ihren Arbeiten schon so weit vorgeschritten, daß sie Bedenken tragen mußten, sich einer Umänderung ihrer Projekte zu unterziehen.

Die noch vorhandene alte Mensa des früheren Hochaltars hätte zum Fingerzeig für die Anlage des neuen Hochaltars dienen sollen. Herr Schmitz hat in seinem Erläuterungsbericht hierauf aufmerksam gemacht. Die aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammende Mensa ist von schwarzem Marmor, 14 Fuß 5 Zoll lang, 6 Fuß 8½ Zoll breit, und steht auf einem Unterbau von schwarzem und weißem Marmor. Dieser Unterbau

*) In der jüngsten Zeit sind die Zeichnungen in das Domarchiv geschafft worden; ob sie dort wie die kostbare Bibliothek unter Schloß und Riegel gehalten werden sollen, konnten wir nicht erfahren.

hat an den Langseiten je 13 und an den Kopfseiten je 5, im Ganzen 36 Nischen; von diesen Nischen waren die vier Mittelnischen zur Anbringung von Reliefs, die Seitennischen dagegen zur Aufnahme von Figuren bestimmt; hiernach umfaßte dieser Dekorations-Cyklus 32 einzelne Figuren und 4 Reliefs. Jetzt sind mit Ausnahme der Vorderseite — die zwölf Apostel und inmitten ein Relief, die Krönung Mariä darstellend — sämmtliche Figuren und Reliefs verschwunden. Einzelne davon sind insoweit gerettet, als sie sich im hiesigen Museum befinden.

Von Herrn Statz hätte man erwarten dürfen, daß er seinen Hochaltar ganz nach Maßgabe der noch vorhandenen Indicien des früheren Altares konstruirt hätte. Statt aber auf der vorhandenen Mensa einen mäßig hohen Baldachin zu errichten, hat er einen in quadratischer Grundform angelegten, die Längenausdehnung der Mensa umfassenden, auf vier Säulenbündeln ruhenden, kolossalen, selbständigen Bau aufgeführt. Die vier, etwas zu schwächlichen Säulen tragen einen die ganze Grundform überdeckenden Baldachin. Die über der Kämpferlinie aufstrebenden Wimperge werden durch unruhig wirkende Fialengruppen flankirt, während erstere selbst nicht nur unschöne Formen zeigen, sondern auch durch eine höchst störende Galerie, welche horizontal auf dieselben stößt, einen unglücklich aussehenden Bruch erhalten. Ob diese Galerie als Deckungsmittel für die innere Gewölbeanlage dient, kann — da kein Durchschnitt beigegeben worden ist — nicht angegeben werden. Die Behandlung des architektonischen Details ist ebenfalls eine ganz verfehlte. Es ist schwer zu begreifen, wie der Künstler den ohnedies schon sehr breiten und hohen Hauptbogengurt nach unten noch mit einem unverhältnißmäßig großen Kamme, ähnlich und fast eben so groß wie der auf den Chorschranken befindliche, hat verzieren können, dagegen auf der Abdachung kaum sichtbare Kantenblätter, hier aber mehr Knöpfe angebracht sind. Was die auf den Säulen aufstrebenden Fialen anlangt, so erscheinen dieselben, namentlich aber die Lösungen derselben im Bereiche der großen Standbilder, unzusammenhängend, zerrissen und unorganisch entwickelt. Der Eindruck, den dieser Baldachin auf den Beschauer macht, ist kein günstiger; er läßt das Bestreben erkennen, mit einer Menge gesuchter Mittel den Blick des ruhigen Beschauers zu verwirren; edle und einfache Formen würden hier bei weitem günstiger wirken. Auch ist gegen die Konstruktionsanordnung, namentlich bezüglich der Statik, manches einzuwenden. Es scheint völlig unmöglich, diesem Steingehäuse seine Standfähigkeit zu sichern, ohne über den Kämpfern allseitig Eisenanker anzubringen. Der Statz'sche Altaraufsatz hindert in störender Weise den freien, ungestörten Anblick der prachtvollen farbigen Fenster in der dahinter befindlichen Chorkapelle. Diesem Uebelstande hätte Herr Statz vorbeugen können, wenn er sich hätte entschließen wollen, einen auf Säulen ruhenden Baldachin über der allseitig freien Mensa zu errichten. Die von Statz in seiner Erläuterung angegebenen für die Mensa anzubringenden Aufsätze verdienen alle Beachtung. Er bemerkt dazu: „Der eigentliche Altar besteht aus der Mensa und dem Aufsatze. Bei allen feierlichen Handlungen des Kultus darf als Aufsatz nichts weiter dienen wie eine Leuchterbank zu den Seiten des sich inmitten befindlichen transportablen Kreuzes. Bei Ausstellung des hochwürdigsten Gutes ist an Stelle des Kreuzes ein tragbares Tabernakel dargestellt, durch vier aus Metall mit Email geschmückte Säulchen, zwischen welchen Teppiche herabhängen, und können zu beiden Seiten die in der Schatzkammer vorhandenen silbernen Engel, welche Kerzen tragen, aufgestellt werden. Am Feste der heil. drei Könige ist deren Reliquienschrein in der Mitte auf die Mensa hinzustellen und somit dessen feierliche Ausstellung in allein richtiger Weise zu bewirken."

Diese von Statz gemachte Aufstellung ist als die allein richtige zu bezeichnen, und wird deren Ausführung für die zu der Mensa bestimmten Aufsätze zur Norm dienen müssen.

Hiernach wird denn auch die vom Domkapitel in seinem Programme statuirte Forderung, den Hochaltar mit dem Dreikönigenschrein in Verbindung zu setzen, als eine den Grundbedingungen eines gothischen Altars geradezu widersprechende bezeichnet werden müssen. Herr Statz verurtheilt diese Forderung, wenn er erklärt, der Dreikönigenschrein werde am besten in der jetzigen Schatzkammer gelassen; es müsse dann aber das westlich sich befindende steinerne Maßwerk entfernt, alsdann dort ein baldachinartiger Vorbau mit einem kleinen Altare angebracht werden. Die hierdurch leicht zu ermöglichende, bei feierlichen Gelegenheiten zu bewirkende Ausstellung des Schreins wird von keinen der vielen Unzuträglichkeiten begleitet sein, die bei dessen Verbindung mit dem Hochaltare unausbleiblich sind.

Ein anderer Vorschlag für die Anbringung des Dreikönigenschreines wurde von F. Schmitz in einem nachträglichen Projekte gemacht. Er verlangt, daß dieser kostbare Schrein wieder in die Dreikönigenkapelle hinter dem Hochaltare, wo derselbe auch früher gestanden hatte, aufgestellt werde. Daß alsdann der dort befindliche Marmorsarkophag beseitigt werden müßte und hierdurch die Ansicht des Schreines von allen Seiten besser, auch die Sicherstellung geeigneter zu bewirken sei, als dies im Hochaltar möglich zu machen ist. Die öffentliche Ausstellung bei Festlichkeiten läßt sich leicht durch einen eigenen Mechanismus bewerkstelligen.

Der uns vorliegende Entwurf von Rincklake für den Hochaltar des Kölner Domes wirkt bezaubernd auf

den Beschauer und führt ein so reiches und wundervolles Bild vor Augen, wie nur die kühnste Phantasie ein solches zu schaffen vermag. Es würde zu weit führen, wenn in eingehender Weise die Erläuterung dieses Entwurfes bis zu den Einzelheiten sich erschöpfen sollte; auch ist es — da weder eine Seitenansicht noch ein Durchschnitt beigegeben — nicht möglich, außer über die vorgeführten Ansichten, die Lösungen in Bezug auf ihre Anordnung und Konstruktion sachlich und technisch zu prüfen. Wir haben uns daher auf das herrliche Architekturbild zu beschränken und können aus dem im Grundrisse für den Altar Enthaltenen nur Schlüsse ziehen in Bezug auf die Entwickelung und deren Lösung. Rincklake hat mit völliger Hintansetzung aller Bedingungen des Programms ein gewaltiges Werk projektirt, welches mit seinen überwältigenden, gigantischen Formen die einfachen Gestaltungen des Chores völlig niederdrückt, die so herrlich wirkende Chorapsis außer alle Geltung setzt, ja diese prachtvolle Apsis im Bereiche von fünf Bogenstellungen dem Auge völlig entzieht. Es ist bereits erwähnt, daß die Verbindung des Schreins mit dem Altare in zweckmäßiger Weise zu erreichen, dem Künstler fast unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet. Diese Schwierigkeiten bedingten aber keineswegs, daß Herr Rincklake dem zierlichen und in reizender Weise gelösten baldachinartigen Kapellenbau über dem Dreikönigenschrein selbst noch eine ganz unmotivirte riesige Blendung vorsetzte. Diese Blendung ist zwar, nach der Ansicht zu urtheilen, wie ein Baldachin gelöst, es ist indessen nach der Grundform anzunehmen, daß sie nur ein baldachinartiger Giebel sein kann, gleichsam eine Umrahmung des darunter auf der Mensa befindlichen Altar-Aufsatzes. Ist nun hervorzuheben, daß der als Expositionsaltar in reich dekorirter Architektur gehaltene Aufsatz dem Programme genügt hätte, so ist es nicht zu begreifen, daß der Künstler es noch für nöthig hielt, diesen — wenn auch architektonisch schön gelösten — Giebel darüber aufzubauen.

Der Giebel hat jedenfalls den Künstler weiter verleitet, an den Seiten desselben Abschlußwände anzubringen. Hierdurch erscheint das Rincklake'sche Projekt im Ganzen, mit diesen Abschlußwänden, Treppenanlagen und dem kolossalen Giebel als förmlich abgeschlossener Einbau im Domchor. Doch den Dom zu verbauen, kann nicht Aufgabe des Künstlers sein, der die innere Dekoration mit dem eigentlichen Kirchenbau in Harmonie bringen soll.

Von den beiden von den Architekten Hugo Schneider und Franz Schmitz eingelieferten Projekten muß gesagt werden, daß sie mit größter Aengstlichkeit die Bedingungen des Programms erfüllt haben. Deshalb ist es auch thunlich, beide Entwürfe gleichzeitig einer Prüfung zu unterziehen.

Herr Schneider, dessen geniale Schöpfungen mehr den Charakter von Architekturmalerei als von wirklichen Bauplänen tragen, hat noch keine Gelegenheit genommen, einen Uebergang vom Architekturzeichner zum wirklichen ausführenden Architekten anzubahnen. Sein Wirken und Schaffen ist nicht aus derjenigen Sphäre herausgetreten, welche er sich selbst in seinem ganzen Bildungsgange gezogen.

Der vierte der Konkurrenten, der Architekt und frühere langjährige Werkmeister am Kölner Dome, Herr Franz Schmitz, verdankt der vortrefflichen Schule der Dombauhütte das große Verständniß für den Dom selbst, wie auch für Alles, was mit demselben noch weiter in Verbindung zu setzen ist. Vom Steinmetzlehrling an bis zum selbständig schaffenden Werkmeister hat er zwanzig Jahre lang der Kölner Dombauhütte angehört.

Beide Projekte bezeugen großes Verständniß für die gestellte Aufgabe, auch ist die Lösung derselben trotz der immer wieder zu betonenden Schwierigkeit, den Schrein mit dem Altare zu verbinden, als äußerst glücklich zu erachten. Bewundern wir beim Schneider'schen Projekte, soweit hierbei von der vordern Ansicht die Rede ist, die geniale Behandlung der Formen, deren Uebergänge und Lösungen, sowie die malerisch schöne Wirkung des Ganzen, so müssen wir dem Schmitz'schen Entwurfe unbedingt das bessere Verständniß zuerkennen und hier konstatiren, daß er in Bezug auf die Wahl der architektonischen Formen und deren Anwendung für einen im Kölner Dome zu errichtenden Hochaltar das Richtige getroffen hat.

Erscheint der Altar von Schneider als ein überaus reizendes, architektonisches Bild, so tritt der von Schmitz mehr als ein wirklich aus Stein geschaffener Bau vor Augen, während der erstere den Eindruck eines reich ausgeführten Holzschnitzwerkes ausübt.

Schneider's Entwurf nach der Seitenansicht erscheint als ein einem hohen Thurme vorgesetzter Kapellenbau, schließt daher die erforderte Verbindung des Schreins mit dem Hochaltare gänzlich aus, und läßt die ganze Anlage in zwei fast streng gesonderte Theile zerfallen, wovon der eine den Altaraufsatz, der andere ein dahinter gesetztes, zwei Stockwerke hohes und ziemlich massives Bauwerk über dem Schreine bildet. Schmitz hat aber seinen Altaraufsatz selbst so glücklich ausgebildet, daß derselbe zugleich als Schreingehäuse sofort zu erkennen ist. Zudem ist dieser als Baldachin ausgebildete Aufsatz mit größter Treue nach den im Dome selbst angewendeten Formen wiedergegeben und schließt sich daher innig denselben an.

(Fortsetzung folgt.)

Vermischte Nachrichten.

Der Kaiserin Maria Theresia soll in Wien ein Denkmal errichtet werden. Die mit dem Entwurfe einer Konkurs-Ausschreibung zur Erlangung von Modellskizzen für das Denkmal betraute Kommission hat die Einleitung eines beschränkten Konkurses unter inländischen Künstlern beschlossen. Nach ertheilter kaiserlicher Genehmigung ist die Einladung zum Entwurf der Modellskizzen an die Bildhauer Zumbusch, Kundmann und Benk unter Beilegung eines ausführlichen Programms gerichtet worden. Das Denkmal wird in der Mitte des Platzes zwischen den beiden neuen kaiserlichen Museen errichtet werden und die große Kaiserin in Bronceguß, sitzend oder stehend, das Antlitz der Hofburg zuwendend, darstellen. Der Sockel wird aus wetterbeständigem Marmor oder Granit bestehen. Die Modellskizzen sind bis 31. December 1874 vorzulegen. Die drei Künstler haben bereits erklärt, daß sie die ihnen gestellte ehrenvolle Aufgabe gern zu erfüllen trachten werden.

B. **Düsseldorf.** Der Bildhauer Donndorf hat den Auftrag zur Ausführung des Cornelius-Denkmals angenommen, was uns um so mehr freut, als es unter den von uns bereits erwähnten Umständen ziemlich zweifelhaft erschien. Der treffliche Künstler war auf die Nachricht seines Sieges in der Konkurrenz sofort hierher gereist und hat in der Sitzung des Komité's am 21. Dezember nach gründlicher Auseinandersetzung aller Verhältnisse durch sein uneigennütziges Entgegenkommen diese glückliche Lösung herbeigeführt. Er wird das Werk in Bronze ausführen, obschon er es eigentlich in weißem Marmor herzustellen beabsichtigte. Doch glaubte das Komité hierauf nicht eingehen zu dürfen, da unser Klima dafür nicht geeignet erschien. Ein überaus günstig gelegener Platz am Eingang unserer Promenaden und ganz in der Nähe des neuen Theaters, dessen Bau rüstig voranschreitet, wurde sodann für die Aufstellung des Monuments bestimmt, und nachdem Donndorf dort die bezüglichen Vermessungen vorgenommen hatte, kehrte er mit dem Versprechen nach Dresden zurück, das Werk möglichst rasch zu fördern. Hoffentlich wird der gute Erfolg, den die ganze Angelegenheit bisher gehabt, derselben auch ferner treu bleiben und unsere Stadt somit bald in den Besitz eines wahrhaft großartigen, monumentalen Kunstwerks gelangen.

✶ Das **„Instituto di corrispondenza archeologica"** in Rom, welches bis jetzt bekanntlich aus preußischen Regierungsfonds erhalten wurde, ist mit dem Beginnen dieses Jahres deutsche Reichsanstalt geworden. — Aus der letzten, wie alljährlich, dem Andenken Winckelmann's geweihten Festsitzung erwähnen wir einen Vortrag Dr. Klügmann's über den vielbesprochenen Alabaster-Sarkophag mit Malereien, welcher vor einigen Jahren in der Nekropole des alten Tarquinii bei dem heutigen Corneto gefunden wurde. Aus der Analyse der Malereien, welche einen Kampf zwischen Amazonen und Griechen darstellen, ergab sich dem Vortragenden, daß der Sarkophag dem dritten Jahrhundert v. Chr. und einem etruskischen, von Griechenland beeinflußten Künstler angehört.

✶ **Römischer Gräberfund.** Bei Heidenheim, an der im Bau begriffenen Eisenbahn von dort nach Ulm, wurden zahlreiche römische Grabnrnen mit zum Theil figürlich verzierten Thonlampen, Münzen und anderen Anticaglien gefunden. Auch die Trümmer eines, wie es scheint, großartigen Grabdenkmals wurden aufgedeckt: gewaltige Quadersteine aus Jurakalk, dabei ein etwa drei Fuß hohes Relief, ein springendes Rind vorstellend, der Porträtkopf eines Römers und ein großer, über vier Palmetten sich erhebender Pinienzapfen, der vermuthlich die Spitze des Grabmals bildete. Man traf Anstalten, die Fundgegenstände in das Museum vaterländischer Alterthümer nach Stuttgart zu bringen.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Kupferstiche.

Ender, Ed., Der junge Mozart am Hofe der Kaiserin Maria Theresia, 1762, vorgestellt von Joseph II. In Mezzotinto gest. von H. Dröhmer qu. Royal. Fol. (68½ u. 88 C.) Berlin, Lüderitz.

Höfner, J., Auf der Alm. In Mezzotinto gest. von A. Schultheiss.

Pecht, Fr., Goethe am Hofe des Markgrafen Carl Friedrich von Baden, 1775, bei Anwesenheit des Herzogs Carl August von Weimar. In Mezzotinto gest. von H. Dröhmer sen. qu. Royal Fol. (62½ u. 88 C.) Berlin, Lüderitz.

Rochussen, Chr., Spaziergang im Sommer. In Mezzotinto gest. v. H. Sluyter. gr. qu. Fol. (42 u. 68 C.) Amsterdam, Buffa.

—— Wintermorgen. In Mezzotinto gest. von H. Sluyter. gr. qu. Fol. (42 u. 68 C.) Amsterdam, Ebenda.

Siegert, A., Am Geburtstagstische. In Mezzotinto gest. v. P. Habelmann. gr. qu. Fol. (38½ u. 46½ C.) Berlin, Lüderitz.

—— Im Studirsessel. In Mezzotinto gest. von Alex. Beeker. gr. qu. Fol. (38½ u. 46½ C.) Berlin, Ebd.

Spangenberg, G., In der Dämmerung. Gest. v. H. Sachs. Fol. (37 u. 28½ C.) Berlin, Ebenda.

Farbendrucke.

Ammerling, F., Flora. qu. Roy. Fol. (28 u. 33½ C.) Wien, Paterno.

Kretzschmer, H., Consultation. gr. Fol. (52 u. 42 C.) Berlin, Storch & Kramer.

Mali, Christ., Sommermorgen u. Abend. qu. Roy. Fol. (je 46 u. 93 C.) Berlin, Christmann.

Martin, P., Kinder im Walde. Imp.-Fol. (94 u. 73 C.) Berlin, Ebenda.

Meissner, G., Schloss Cochem (Winterlandschaft). gr. qu. Fol. (42 u. 62½ C.) Berlin, Storch & Kramer.

Mignard, Madonna dell'uva. Roy. Fol. (24½ u. 22½ C.) Wien, Paterno.

Russ, T., Dame mit Maske. qu. Roy. Fol. (28 u. 33½ C.) Wien, Ebenda.

van Schendel, Holländische Marktscene. Royal. Fol. (33½ u. 24½ C.) Wien, Ebenda.

Schiavone, Io. Roy. Fol. (33 u. 25 C.) Wien, Ebenda.

Photographien.

Münchener Künstler-Album. Nach den Originalen photographirt von G. Bruch. Bl. 72. Hundefuhrwerk. 91. Mittagsruhe, 92. Erschreckte Schafheerde, von H. Zügel. 79. Abendstimmung bei Szigetvár, 84. Motiv bei Fünfkirchen, von Meszöly. 95. Winterabend, von H. Hacker. 97. Canale grande in Venedig, 99. Abend am hohen Göll, von E. Reiniger. 98. Landschaft, 109. Vorfrühling, von J. Wenglein 101. Zerrissene Hose, von G. Igler. 104. Werbung, von C. Rohde. 105. Hirsche, von M. Müller. 108. Heimkehrende Schafheerde, von Ch. Mali. 110. Ein Kasperltheater, von C. Grob. 111. Auf dem Felde, von L. Voltz. 112. Die Beichte, von A. Kraus. 114. Polnische Pferdeweide, von M. Gierymski. Folio. München, Gemoser & Waltl.

Photographien nach Originalen moderner Meister. 431. Eine Wasserparthie in Venedig, von A. Rotta. 432. Blumenmädchen, von Meyer von Bremen. 433. Ein schwerer Entschluss, 434. Mutterfreude, u. 435. Rose in Gefahr, von C. Herpfer. 436. Mondlandschaft, von L. Douzette. 437. Der fremde Gast, von H. Kauffmann. 438. Des Lernens müde, von Meyer von Bremen. 439. Der unglückliche Liebhaber, u. 440. Der glückliche Liebhaber, v. P. Koerle. 441. Jvre de plaisir, 442. L'homme qui baille, und 443. L'homme qui pleure, 3 Bl. Charakterköpfe, von F. Pons. 444. Herbstmorgen, von J. Wopfner. 445. Ampezzaner Mädchen, 446. Ein Wäschermädchen, 447. Eine Schneidermamsell, 448. In der Kirche, 449. Eine Magdalena, u. 450. Eine Rettungsscene, von G. Passini. Diverse Formate. Berlin, Photographische Gesellschaft.

Photographische Reproductionen nach den Original-Gemälden und Handzeichnungen der Städel'schen Galerie zu Frankfurt a. M. No. 606—639 und 647—668 nach Handzeichnungen älterer Meister:

Rafael, Perugino, Dürer, Holbein, Meister Wilhelm von Cöln u. A. No. 640—646 nach Cornelius' Zeichnungen zu den Nibelungen, 669. Verkauf Joseph's und 670. Auferweckung von Jairus' Töchterlein, von Fr. Overbeck. Div. Formate. Lübeck, Nöhring.

Galerie moderner Meister. 1505. In der Ahnengruft, von F. Brütt. 1506. Würfelnde Landsknechte, von H. Schuch. 1507. Auf dem Blumenmarkt, von A. Conrad. 1508. Mädchen aus Damascus, von H. Behmer. 1509. Geflügelhändlerin, von O. Meyer. 1510. Florette, von O. Melchert. 1511. Stiefmütterchen, von A. Volkmar. 1512. Titania, von M. von Strautz. 1513. Julia, von J. Schex. 1514. Siegessäule auf dem Königsplatze zu Berlin. Diverse Formate. Berlin, Schauer.

Illustrirte Werke.

Deutsches Künstler-Album. Mit Beiträgen lebender Künstler und Dichter. VII. Band. 1874. gr. 4. Düsseldorf, Breidenbach & Co.

Pletsch, Oscar, Der alte Bekannte. Eine Malerreise in Bildern. Mit Reimen von Fr. Oldenberg. 4. cart. Leipzig, Dürr.

Fouqué, Undine. Mit Illustrationen von C. Röhling d. Jüng. Berlin, Grote.

Deutsche Kunst in Bild und Lied. Originalbeiträge deutscher Maler, Dichter und Tonkünstler. Herausgegeben von A. Traeger. XVI. Jahrgang. 1874. gr. 4. Leipzig, Klinkhardt.

Zeitschriften.

Das Kunsthandwerk. No. 3.

Halsband mit Diadem aus dem Museum der Ermitage in St. Petersburg. — Schrank aus dem 16. Jahrhundert, im Museum vaterländischer Alterthümer in Stuttgart. — Venezianische Gläser, im Oesterreichischen Museum in Wien. — Schmuckkästchen aus dem 16. Jahrhundert, in der Württembergischen Münz- und Kunstsammlung. — Elfenbeinschnitzerei aus der Stiftsbibliothek in St. Gallen. — Zunftpokal aus dem 17. Jahrhundert, im Bairischen Nationalmuseum zu München. — Dreifuss, im Besitz des Professor Bergau in Nürnberg. — Tischtuch aus dem 16. Jahrhundert, im Museum vaterländischer Alterthümer in Stuttgart.

Deutsche Bauzeitung. No. 97.

Der neue Marktbrunnen zu Lübeck. — Der Platz für das Haus des deutschen Reichstags.

Gazette des Beaux-Arts. December.

Les éditeurs contemporains I. Firmin Didot. (Mit Illustrationen.) Von R. Ménard. — Du sens esthétique chez les animaux et chez l'homme. Von L. Viardot. — Galerie du Belvédère à Vienne, III. Artikel, von Clément de Ris. — Célèstin Nanteuil, von G. Duplessis. — Nouveaux fragments de la frise du Parthénon. (Mit Illustrationen.) Von C. T. Newton. — Le musée de Nancy et les collections d'Alsace-Lorraine. I. Artikel. Von Ch. Cournault. — Beigegeben: Die heilige Cäcilie, nach Rafael gestochen von Marcanton. — Simson und Delila, nach van Dyck radirt von Waltner. — Enrichetta, Originalradirung von Nanteuil. Lady Ellenborough, nach Lawrence radirt von Waltner.

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. No. 98. 99.

Das orientalische Museum in Wien. — Erster kunstwissenschaftlicher Congress. (Fortsetzung.) — Oesterreichische Museographie. — Lehrpläne für das Freihandzeichnen.

L'Arte in Italia. October-November.

Dei ruderi di Libarua antica città romana in Liguria. Von Biscarra. — Espositori Lombardi all' Esposizione di Vienna. Von V. Biguami. — Di alcuni antichi maestri d'arti in Lombardia, Gio. Donato ed altri de' Montorfani, Beltramo Zutti, Baldassare degl' Imbriachi, Andrea Salai o de' Caprotti. Von M. Caffi. — Lavori d'arte recentissimi. Von A. Pavan. — Recenti investigazione fatte in Piemonte, e nuova associazione per il suo sviluppo. Von C. T. Biscarra. — Del realismo nell'arte. Von C. G. Clavarino. — Beigegeben: Cavour-Denkmal, von Dupré, radirt von Timo. — Im Park, lithographirt nach Beccaria. — Pifferaro aus den Abruzzen, Originalradirung von Pagliano. — La Zingarella, lithographirt nach L. Gasser. — Eduard Jenner, Statue von Monteverde, radirt von Turletti.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

16. Januar.

KUNST-CHRONIK

Nr. 14.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Konkurrenzentwürfe für die innere Ausschmückung des Kölner Domes.

(Fortsetzung.)

δ Ein weiteres Konkurrenz-Objekt ist der erzbischöfliche Thron. Unter den für dieses Dom-Mobiliar eingegangenen Projekten ist zunächst das von Statz zu erwähnen. Herr Statz hat dieses reich ornamentirte Holzgehäuse aus einer achtseitigen Grundform in subtiler, dabei außerordentlich reich ornamentirter Architektur entwickelt. Indessen ist auffallend, wie der eigentliche Thronsitz sich nur auf einen einfachen, mit hoher Rückwand versehenen Sessel beschränkt und keinen Uebergang zu dem Baldachin zeigt. Dadurch erscheint das Projekt zu getheilt. Die in den unteren Bogen des Baldachins angebrachten durchbrochenen Füllungen müssen geradezu als unschön bezeichnet werden. Die Lösung der oberen Fiale im Verhältniß zur Breite des Baldachins ist allzu gedrückt; dieser Mangel könnte nur dann gehoben werden, wenn sie höher hinauf geführt würde. Immerhin aber ist das Projekt für den gedachten Zweck als ein ausführbares zu bezeichnen, wenn nicht ein hoch aufstrebendes Sakramentshäuschen unter dem daneben nach Osten liegenden Bogen errichtet wird. In diesem Falle würde der Baldachin, hier sowohl wie auch über dem Altare, besser ganz fortbleiben müssen.

Der erzbischöfliche Thron von Schneider füllt mit seinem Beiwerke die ganze Lichtweite zwischen den dahinter befindlichen Pfeilern aus. Die Anordnung, den Thronhimmel mittels eines langen und breiten Deckels herzustellen, ist jedenfalls originell, macht aber den Eindruck einer Bekrönung zu einem großen Rahmen über einem Schnitzaltar oder einem sonstigen Bildwerke. Das Ganze übt einen wohlthuenden Eindruck auf den Beschauer aus; das Detail dieser Arbeit verräth eine feste und kundige Künstlerhand. Herr Schneider versteht es, in der Holzarchitektur mit überaus großer Genialität zu schaffen, so daß er darin von seinen drei Mit-Konkurrenten nicht erreicht wird. Wenn er auch, namentlich zu den den Thronsessel flankirenden Wangen Motive von den im Chore befindlichen Chorstühlen entnommen hat, so kann ihm das nicht zum Tadel gereichen; im Gegentheil erscheint es angezeigt, daß die für den Dom bestimmten Mobilien sich in Bezug auf die denselben zu gebenden Formen an die vorhandenen möglichst anschließen. Der Uebergang dieser Wangen zum Thronhimmel ist meisterhaft behandelt; ebenso sind die Theilungen der in der Tiefe der Rückwand anschließenden Füllungen in gute, das Auge befriedigende Verhältnisse gebracht und mit einem hohen Verständnisse gelöst.

Der von Herrn Rincklake entworfene erzbischöfliche Thron erhebt sich gleich wie sein Altar bis zu einer schwindelnden Höhe. Man muß aber befürchten, daß ein Thron von solchem Reichthum schlecht zu seiner Umgebung passen würde. Thronsitz nebst Baldachin erscheinen durch ihre Formen fremd, die Dekoration erinnert an die Rococozeit und hebt sich so gegen den über dem Baldachin gipfelnden Aufsatz ab, daß das Ganze gleichsam in zwei Theile getrennt erscheint. Dieser mit reichen Fialengruppen besetzte Treppengiebel erscheint unmotivirt, zwar anscheinend bedingt durch das Zeltdach über dem Thronsessel. Das Ganze verräth einen ausgeprägten Sinn für Dekoration und ist meisterhaft be-

handelt. Aber derartige gewaltige, überladene, fast theatralische Dekorationen könnten nur dazu dienen, die edeln, einfachen Formen des Domchores zu drücken und in ihrer Wirkung auf den Beschauer zu behindern. Hat Rincklake zu viel aufgewendet, um einen erzbischöflichen Sitz herzustellen, so hat Fr. Schmitz das Gegentheil gethan. Dieser Thron ist in äußerst bescheidenen Verhältnissen entworfen und macht fast den Eindruck eines transportabeln Möbels. Der aus quadratischer Grundform entwickelte Baldachin über dem Thronsitze zeigt eine harmonische Zusammenstellung der Formen mit mäßiger Dekoration. Es macht das Ganze trotz seiner Einfachheit einen guten Eindruck, und es würde einen noch bessern machen, wenn Herr Schmitz bei Behandlung der Wangen zum Sitze auf einen Uebergang nach dem Baldachin hinauf Bedacht genommen hätte.

Die für die Sedilien an der Epistelseite, dem erzbischöflichen Thron gegenüber eingegangenen Entwürfe sind von den Herren Rincklake, Statz und Schneider besonders behandelt worden, während Herr Schmitz einen diese drei Stühle überdeckenden Baldachin empfiehlt; er schlägt dafür den von ihm für den erzbischöflichen Thron entworfenen vor, nur soll derselbe eine größere Längenausdehnung erhalten.

Der von Herrn Rincklake vorliegende Entwurf ist in Bezug auf die Anordnung in der Grundform äußerst glücklich gelöst, indem jedem Sitze eine selbständige Anlage zugewiesen ist. Analog mit dieser Grundform sind die über den Sitzen emporsteigenden Baldachine mit Fialenendigungen reizend gruppirt und gelöst. Bei dieser Zusammenstellung hat der Künstler eine hohe Meisterschaft in Bezug auf Anwendung einer richtigen, die architektonische Lösung bedingende Konstruktion bekundet. Hätte er dabei etwas mehr Mäßigung in den Höhenverhältnissen beobachtet und manches krause, störende Beiwerk fortgelassen, würde er ein Mobiliar entworfen haben, welches dem Dome zur wahren Zierde gereichen müßte.

Der von Statz für die Sedilien vorliegende Entwurf weist, nach den Grundformen zu urtheilen, eine ziemlich weit in den Domchor vorspringende Anlage nach. Die als nöthige Stützen der Baldachine dienenden Säulen befinden sich hinter den Sitzen so angelegt, daß zwischen diesen Säulen und der Chorgitterwand ein unnöthiger Raum von ziemlicher Breite gelassen ist, während die Sitze selbst unter den oben vorspringenden Baldachinen sich befinden. Die architektonische Behandlung der letzteren verdient alle Anerkennung und bekundet eine hohe Befähigung für Verbindung und Gruppirung von aus ungleichen Grundformen entwickelten Lösungen. Glücklich und in origineller, echt künstlerischer Weise ist die Verbindung und der Anschluß des mittleren, größeren, aus sechseckiger Grundform konstruirten Baldachins mit den beiden kleineren zur Seite befindlichen, welche aus achteckiger Grundform sich aufbauen, erzielt. Es war nothwendig, die mittlere Fiale auch höher, als die beiden anderen, aufsteigen zu lassen. Hierdurch erhält die ganze Baldachingruppe eine reizende, in guten Verhältnissen geordnete Abrundung.

Schneider hat die Sedilien in analoger Weise wie auch den erzbischöflichen Thron behandelt. Ebenso wie beim letzteren hat er auch die äußeren Wangen für die drei abgetheilten Sitze, hier aber fast kongruent, den Chorstühlen im Dome nachgebildet. Es soll dies aber keineswegs einen Tadel begründen, und dies um so weniger, als der Uebergang von den Wangen zum Baldachin in sinnreicher Weise bewirkt ist. Es wirkt das bei diesem Mobilar deshalb sehr vortheilhaft, weil dadurch eine Theilung des Ganzen ausgeschlossen wird. Der Baldachin ist sehr schön in seiner Anordnung behandelt, und die dafür angewendeten Formen bekunden den hohen Kunstsinn des Autors sowie dessen tiefes Verständniß für die Holzarchitektur.

Der von Herrn Statz für den Lettner vorliegende Entwurf ist den im Programme festgestellten Bedingungen gegenüber in äußerst genialer Weise gelöst. Namentlich muß anerkannt werden, daß Herr Statz die Disposition desselben sehr glücklich getroffen hat, wodurch die Ansicht aus dem Mittelschiffe und Transsepte der Kirche nach dem Chore zu wenig behindert wird. Allerdings konnte bei der gewählten Grundrißanlage nicht verhindert werden, daß derselbe mit der so sehr weit in das Transsept vorgeschobenen Pfarraltarkapelle letzteres in ungebührlicher Weise bis zur halben Breite verengt, ein Uebelstand, der entschieden gegen die Ausführung einer solchen Anlage sprechen muß. Der Statz'sche Entwurf hat von allen Konkurrenten die vom Domkapitel gestellte Bedingung, daß die Chorpfeiler möglichst frei gelassen werden sollen, am gewissenhaftesten erfüllt. Durch seine Lettneranlage werden diese Pfeiler gar nicht eingebaut, sondern nur durch einen gefällig gehaltenen Anschluß an die großen Gurtbogendienste wird die gebotene Verbindung mit den Pfeilern selbst hergestellt. Für die Architektur des Lettners als eines Steinbaues dürften die von Statz gewählten Formen mit Rücksicht auf die Einfachheit des Innern des Domes als unpassend erscheinen. Beide Ansichten, sowohl die westliche als die östliche, machen namentlich über den Bogen und letztere selbst den Eindruck eines Holzbaues. Die unschön entwickelten Wimperge über den Bogen mit schmalen Deckprofilen und auf diesen die winzigen Kantenblätter lassen vermuthen, daß Herr Statz bei seinem Entwurfe wohl nicht den Dom mit seinen herrlichen Formen sich als Vorbild genommen hat. Die unter den Gurtbogen angebrachten Knöpfe hätten füglich fortbleiben können. Diese wunderlich geformte Dekoration vermehrt die

ohnehin herrschende Unruhe noch in hohem Grade. Die Gesammtverhältnisse des Lettners durch die gewählte Fünftheilung sind in jeder Beziehung schön. Durch diese Theilung hat der Meister eine richtige Proportion der Bogenhöhen mit der Breite zu Stande gebracht. Daß das mittlere Feld etwas breiter für die Umrahmung des Pfarraltars gehalten worden ist, thut dem Ganzen keinen Eintrag. Das von Herrn Statz hoch über der Orgel projektirte Kreuz ist in schönen Formen gehalten, und die Zeichnung läßt sofort den Meister in der Kleinkunst erkennen; es muß jedoch bezweifelt werden, daß ein schwebendes Kreuz über dem Lettner als eine schöne und wirksame Dekoration des Domes angesehen werden könne.

Der Schneider'sche Entwurf zum Lettner ist gleichwie der von Statz in einer Fünftheilung angelegt. Dadurch, daß Schneider die Treppen an den Seiten aufbaut, hat er eine der Hauptbedingungen des Programms, welche die möglichst geringe Beschränkung der freien Durchsicht nach dem Chore erfordert, erfüllt. In Bezug auf die architektonischen Verhältnisse hat der Schneider'sche Entwurf große Vorzüge vor denen seiner Mit-Konkurrenten. Auch entspricht die Architektur dem monumentalen Charakter des Domes mehr als der Altar-Entwurf desselben Künstlers. Der monumentale Charakter würde aber noch besser erreicht worden sein, wenn Herr Schneider das Kreuz, statt schwebend über dem Lettner, auf dem Lettner selbst errichtet hätte. Der für den Dom bestimmte Lettner muß in größtmöglichste Uebereinstimmung mit den inneren Formen und Verhältnissen des Domes gebracht werden, und der von Schneider entworfene Lettner hätte nur gewinnen können, wenn der Meister die von Schmitz getroffene Anordnung gewählt, das so leicht in monumentale Formen zu bringende Passionskreuz auf den Lettner gesetzt und dadurch die etwas zu lange horizontale Lettnerbrücke in angenehmer Weise unterbrochen hätte. Der Totaleindruck würde ein angenehmerer geworden sein, wenn er nach dem Beispiele von Statz die Bogenöffnungen nicht durch sekundäre Bogenzwickel unterbrochen hätte.

Herr Rincklake hat einen Lettner entworfen, der bis zur Evidenz erhärtet, wie das Schöne auch oft zum Feinde des Guten werden kann. In seiner Disposition zu diesem Lettner hat Rincklake die Schranken, welche ihm die Formen des Domchores setzen mußten, weit überschritten. Es scheint, als ob er förmlich darauf ausgegangen wäre, das Innere des Domes und die schönen Verhältnisse desselben zu verkleinern. Das Projekt an und für sich verdient in Bezug auf seine Verhältnisse alle Anerkennung, nur leidet es an einer gewissen Ueberladung von störendem Beiwerk. Mit der Anordnung des Sprossenwerkes in den Bogen und Wimpergen kann es unsern Beifall nicht gewinnen. Auch die Lösung der Fialen muß als eine unglückliche bezeichnet werden; sie erscheinen in ihrem Contour wie durch den Blitz gespaltene Baumstumpfe. Außer dem einen vom Programme geforderten Pfarraltare hat Rincklake noch zwei Seitenaltäre entworfen. Durch diese Anlage scheint Rincklake verleitet worden zu sein, die Treppe in der Weise anzulegen, daß sie im Zusammenhange mit dem Lettner selbst die Chorpfeiler theilweise verdeckt, ja noch seitlich in die Nebenschiffe des Chors vorspringt. Die Form des Rincklake'schen Lettners mit den halb in das Auge des Beschauers fallenden seitlichen Bogenstellungen und den in die Nebenschiffe überspringenden Treppenanlagen macht nicht den Eindruck eines einheitlich gedachten Kunstwerkes und läßt darum trotz der überaus reichen Decoration sehr kalt. Es ist nicht zu verkennen, daß die hier entwickelten Formen von hoher künstlerischer Begabung Zeugniß geben, aber sie stehen zum Dom durchaus nicht in dem richtigen Verhältnisse. Wie breit und hoch müßte das Innere des Chores sein, wenn der Rincklake'sche Triumphbogen so wirken sollte, wie es der Wunsch des Künstlers sein muß, und welche sonstige Verhältnisse müßten die inneren Formen des Domes haben, wenn sie in eine proportionale Wirkung mit der Rincklake'schen Anlage treten sollten?

Der von Schmitz projektirte Lettner entspricht in allen seinen Theilen ganz genau den Anforderungen des Programms. Schmitz hat sich es mit der strengsten Gewissenhaftigkeit angelegen sein lassen, die Lösung der Lettneranlage in Uebereinstimmung mit den vom Domkapitel gestellten Bedingungen zu bringen: innerhalb der durch das Programm gezogenen Grenzen hat er sich bewegt und jeden Drang, seiner Phantasie freien Spielraum zu lassen, hat er unterdrückt. Die vom Programm vorgeschriebene Höhe trägt die Schuld, daß bei der von Schmitz gewählten Dreitheilung ein recht günstiges Verhältniß für die Breite der drei gleich weiten Bogenarkaden nicht erreicht werden konnte. Die Bogen erscheinen etwas zu flach und demnach auch die Elevation der Wimperge gedrückt und nicht so ganz in Uebereinstimmung mit den allseitig so schlank aufstrebenden inneren Chorformen. Was dagegen die Architektur und deren Ausbildung sowie den monumentalen Charakter betrifft, so hat Schmitz unstreitig für diesen Theil der Aufgabe vor allen Andern das meiste Verständniß bewiesen. Das Schmitz'sche Projekt zeigt, daß der Meister alle erforderlichen Rücksichten auf die Konstruktion, auf Standhaftigkeit und Zusammenhang der Massen genommen hat. Schmitz hat meisterhaft und richtig gebaut, und in seinem Projekte springt gleich die Möglichkeit der Ausführung in die Augen. Sehr richtig hat auch Schmitz die monumentale Bedeutung des Lettners dadurch erfaßt, daß er das Passionskreuz auf demselben

errichtet hat und sich nicht zu bedenklichen phantastischen Ausschreitungen hat verleiten lassen.

Wir kommen zu der Lettneranlage, welche nicht als Sängerbühne, sondern nur als Chorabschluß dienen soll.

Herr Statz hat für den Chorabschluß eine Lösung vorgeschlagen, welche der Lösung seines so schön gedachten Lettners diametral entgegensteht und mit den Fähigkeiten und sonstigen Leistungen dieses Meisters wenig harmonirt. Das Ganze macht den Eindruck theils eines rohen Holzbaues, theils eines gußeisernen Auffatzes. Ein starkes Rahmenwerk umschließt Füllungen von wenig schönen Formen; nur die den Chorwänden entnommenen Sprossenwerke in den seitlichen Lichtöffnungen entbehren nicht jeglicher Zier. Es wird bei diesem Entwurfe Alles vermißt, was der von demselben Künstler entworfene Lettner künstlerisch Vollendetes nachweist. Von einem monumentalen Charakter zeigt diese Lösung keine Spur. Man bleibt in Zweifel, ob für die einzelnen Theile Stein, Holz oder Gußeisen als Material vom Meister in's Auge gefaßt ist.

Der Abschluß des Herrn Schneider mit sieben, drei weiten und vier engen, dabei ungleich hohen Bogenöffnungen macht nicht den günstigen Eindruck, wie der von demselben Künstler entworfene Lettner. Die auf ziemlich schlanken Säulen aufgebauten Massen wirken auf den Beschauer nicht günstig. Die drei größeren Bogen sind zu gedrückt; die darüber gipfelnden Wimperge entbehren jeder Formschönheit. In den vier kleinen Oeffnungen, namentlich in den Bogenfüllungen findet sich zu viel unruhiges Beiwerk zusammengehäuft; das Ganze macht den Eindruck eines Werkes aus der Uebergangsperiode. Als Architekturbild wirkt es nicht ungünstig, aber es entbehrt jedes monumentalen Charakters. Die Verbindung des Passionskreuzes mit dem Abschlusse ist richtig gelöst. Das projektirte Kreuz selbst ist sowohl in seinen Verhältnissen als auch in seiner Form reizend. Dagegen macht die mit Dreipässen ausgefüllte kleine Galerie unter dem Kreuze keinen günstigen Eindruck. Die von Schneider projektirte, von einer im nördlichen Seitenschiffe angelegten Treppe aus zugänglich gemachte, über die stützenden Pfeiler ausgekragt angelegte schmale Bühne nach dem Innern des Chores zu würde im vorliegenden Falle auf konstruktive Bedenken stoßen; ebenso ist die an diesem Abschlusse in's Chor hineingestellte Kapelle für Aufnahme des Pfarraltars ohne sichtbare Verankerung nicht ausführbar. Ob solche Hülfsmittel zur Sicherung der Stabilität dem Monumentalen entspricht, müssen wir bezweifeln.

Der von Schmitz gelieferte Entwurf zu dem Chorabschlusse zeigt in der Gesammtanordnung fast dieselben Formen, wie der von demselben Meister geplante Lettner. In Bezug auf die Disposition muß es für durchaus richtig erkannt werden, daß die für den Pfarraltar bestimmte Kapelle in das Transsept gelegt ist. Hierdurch erhält die Anlage in architektonischer Beziehung eine angenehm wirkende Unterbrechung. Abgesehen von den etwas ungünstig wirkenden Höhenverhältnissen der Bogen und der darüber aufsteigenden Wimperge entspricht dieser Entwurf in allen Theilen dem für Alles, was im Dom geschaffen werden soll, so nothwendigen monumentalen Charakter. Die Behandlung der Formen verräth ein richtiges und tiefes Verständniß der ganzen Domarchitektur. Es dürfte sich empfehlen, die unmotivirte, dabei unruhig wirkende Kammverzierung in der Leibung der Gurtbogen fortzulassen. Die Konstruktion wird nirgend mit den Gesetzen der Statik in Collision kommen, und es bedarf nirgendwo bei dieser Anlage zu verwerfender Hülfskonstruktionsmittel.

(Schluß folgt.)

Die Restauration des Aachener Domes.

Zuschrift an den Herausgeber.

In Nr. 3 des Beiblattes Ihrer sehr geschätzten Zeitschrift d. J. ist Bericht gegeben über das Resultat der Kommissionssitzung, welche in Aachen am 30. Juni stattgefunden hat, um einen Dekorationsentwurf für das Octogon des dortigen Domes zu begutachten. In diesem Berichte heißt es, daß der genannte Entwurf, dessen Urheber ein Herr Bethune ist, von der Kommission als zweckentsprechend anerkannt worden sei und somit zur Ausführung kommen werde.

Dieser Mittheilung gegenüber sehe ich mich als Mitglied der Kommission im Interesse der Wahrheit genöthigt, Sie zu ersuchen, folgende Gegenerklärung als Berichtigung in die Spalten Ihrer Zeitschrift aufzunehmen:

Der Entwurf, wie er uns vorgelegen hat, ist nicht zur Ausführung angenommen, sondern es ist dem Herrn Bethune nur unter der Bedingung einer neuen und entsprechenderen Vorlage die Aussicht zu der fraglichen Ausführung eröffnet worden.

Die Kommission war mit fünf gegen zwei Stimmen der Ansicht, daß Herr Bethune sich die besten Mosaiken der karolingischen Zeit leider nicht zum Muster genommen zu haben scheine. Es ist ihm nun zur Aufgabe gestellt worden, bei Bearbeitung eines neuen Entwurfes sich an das Beste der alten musivischen Kunst, vor Allem der ravennatischen, anzuschließen. Ich konnte mich nicht enthalten, bei dieser Gelegenheit die Erklärung abzugeben, daß ich keine Hoffnung auf einen wesentlich besseren Erfolg bei einem zweiten Entwurf setzen könne, und habe mich deshalb der Abstimmung enthalten, als es sich um die Aufforderung zu einem erneuten Versuche handelte. Meine Ansicht bezog sich allerdings nicht etwa

ganz allein auf die ungenügende Fähigkeit der Person des Herrn Bethune oder vielmehr seines Arbeiters (denn er selbst hat die Entwürfe nicht gezeichnet), sondern sie war auch bedingt durch eine ganz andere prinzipielle Anschauung, als sie die leitende sein kann, wenn man sich mit einer Kopie der Stilformen der alten Mosaiken für die fragliche Ausschmückung befreunden will, und mehr zu leisten als eine im besten Falle erträgliche Kopie, ist der Arbeiter des Herrn Bethune niemals fähig. Auch in den Sitzungen habe ich erklärt, daß meine Ueberzeugung dem völlig entgegensteht, alte Mosaiktypen in strengster Nachahmung an einen Ort zu übertragen, wo nur einige Flecken noch die Stellen von vorhanden gewesenen Figuren kenntlich machen. Wohl ist es etwas Anderes, wenn es sich um eine Ausbesserung noch vorhandener alter Mosaiken handelt. In diesem letzteren Falle wird man selbst das Unvollkommene aus Pietät vor dem Alter zu schonen und zu erhalten haben. In Aachen aber handelt es sich um völlige Neugestaltung, also um ein Werk, welches von A bis Z in unserer Zeit entstehen soll. Da unterliegt es mir denn keinem Zweifel mehr, daß es ein solches werden muß, welches dem Geiste des alten karolingischen Baues zwar möglichst entspricht, nicht aber die kindliche Form der musivischen Kunst jener alten Zeit knechtisch nachahmt. Geschieht das, so wird aus der kindlichen Form mit der feierlichen Seele ein kindisches Gebilde ohne alle Seele. Während uns die Mängel der alten Kunst nur rühren können, müssen sie hier als absichtlich und abgeschmackt beleidigen. Und würde es selbst vollendet nachgeahmt, so wissen wir, es ist achtzehnhundert so und so viel gemacht worden, und wir fragen uns, hat unsere Zeit dem ehrwürdigen Bau nichts bieten können, als eine Kindheitsperiode der malerischen Dekoration in ihren Fehlern zu kopiren, um auf diese Weise dem alten Geiste nahe zu kommen? Ich brauche nur daran zu erinnern, daß Alle, welche keine Alterthumsfanatiker sind, sicher darüber erfreut sein werden, auf der Wartburg wie im Aachener Kaisersaal statt byzantinischer Kartenkönige mit unmöglichen Gliedmaßen Schwind's und Rethel's Fresken zu erblicken. Wie diese Künstler zur Verherrlichung der genannten historisch geweihten Plätze in hohem Grade geeignet waren, so wird man doch hoffen dürfen, daß Niemand zweifeln wird am Vorhandensein eines deutschen Künstlers zur würdigen Ausschmückung einer Kirche Karl's des Großen! An dieser bedeutenden Stelle sollten wir den germanischen Geist gegen den byzantinischen oder romanischen vertauschen.

Glaubt man aber wirklich dem historisch geweihten Orte in seiner Eigenthümlichkeit zu nahe zu treten, wenn man ihn in der Sprache unserer Zeit zu verherrlichen sucht, so sollte man ihn schmucklos lassen, wie er jetzt ist. Indessen in unserer für das Alterthum sehr pietätvollen Zeit, welche in der Kenntniß desselben gründlicher als jede frühere herangebildet ist, gehen wir keineswegs der Gefahr entgegen, das völlig Fremdartige zusammen zu bringen, wie dies in der brutalen Barockzeit tausendfältig bei Restaurationen geschehen ist. Wir geben der Kirche, was der Kirche, und dem Tanzsaal, was dem Tanzsaal gehört. Freilich genügt das nicht, sondern man muß sich dem Zeitcharakter eines alten Baues außerdem noch besonders anzuschmiegen wissen, wenn man eine Dekoration organisch damit verbinden will. Es darf nicht okulirt werden, sondern es müssen die alten Keime des gesunden Stammes zu neuen Blüthen aufgehen, aber zu einem schöneren Jahrgang, als der alte war. Es würde meines Erachtens ein Flecken für das künstlerische Urtheil unserer Zeit sein, wollte man sich an maßgebenden Stellen unserer Kunstgelehrtenkreise mit jenem ägyptischen, um nicht zu sagen „chinesischen" Geiste einverstanden erklären. Aber es ist auch, wie ich glaube mit Sicherheit annehmen zu dürfen, keineswegs zu erwarten, und eben deswegen würde ich es für sehr bedeutungsvoll halten, wenn an dem vorliegenden würdigen Beispiele eine Prinzipienfrage zum Austrage gebracht würde, wozu die bildende Kunst durch ihre Schöpfung erst dann mitwirken kann, wenn der Aesthetiker als Ackersmann den harten Boden aufgepflügt hat, bei welcher Aufgabe auch bisweilen ein altes Bruchstück zur Seite geräumt werden müßte, wenn es ein solches wäre, welches einem lebendig in der Zeit stehenden Werke den Platz versperrte. Hier aber ist nichts im Wege als ein hochwohllöbliches Alterthumsmäcenatenthum, welches mit derselben Ueberzeugungskraft, mit welcher Knak noch heute behauptet, die Sonne marschire um die Erde herum, meint, man könne und solle die ehrwürdigen Todten des fünften Jahrhunderts mit Stiefeln und Sporen auferwecken und sich statt dessen selbst in die alten Sarkophage legen. Todt sollten alle einst bedeutend gewesenen Alten auch für die spätesten Zeiten nicht sein, aber nur dadurch, daß ihr Unsterbliches in ihnen fortlebt.

H. Wislicenus, Professor.

Kunstliteratur.

Blätter aus A. Hendschel's Skizzenbuch. Zweiter Band. Frankfurt a. M. Prestel. 1873. 4.

Als die rühmlich bekannte Kunst- und Verlagshandlung vor einem Jahre den ersten Band des oben bezeichneten Werkes veröffentlichte, erkannte der Kunstkenner wie der kunstsinnige Laie sofort den hohen Werth der darin gebotenen Zeichnungen und alle Welt erstaunte um so mehr über Inhalt und Form des Gebotenen, als der Künstler abgesehen von seiner Vaterstadt so gut wie ganz unbekannt war. Welche Poesie,

welch gesunder Humor leuchtete aus den im Formate so unbedeutenden Blättchen dem Beschauer in einer Form entgegen, die den Meister in jedem Stückchen bekundete! Hat sich der Künstler gleich beim ersten Hervortreten in die große Oeffentlichkeit die Herzen von Tausenden wie im Fluge erobert (einige Tage nach dem Erscheinen des ersten Bandes mußte schon eine zweite Ausgabe veranstaltet werden), so wird der vorliegende zweite Band diese Verehrung sicher nicht schwächen, im Gegentheil, wo möglich noch steigern.

Worin liegt der immense Reiz, der diesen Schöpfungen innewohnt und den Betrachter mit unwiderstehlicher Gewalt fesselt? Darin, daß wir hier Gelegenheit haben, gleichsam zu belauschen, wie der Genius sich seine Umgebung ansieht und den Stoff künstlerisch verarbeitet. Wir begleiten den Künstler sozusagen auf seinen Spaziergängen und beobachten ihn, wie er die Erscheinungen des Alltaglebens in sich aufnimmt und sie in seinem Geiste läuternd umgestaltet. Wir haben Gelegenheit, ihm auch in seinem Atelier gleichsam über die Achseln zuzusehen, wie er mit wenigen Strichen das Angeschaute auf das Papier hinwirft, daß es für den Beschauer zum verschönten Bilde des Lebens werde. Für jedes Frankfurter Kind stellen diese Gestalten stadtbekannte Persönlichkeiten dar, für uns alle sind sie Typen, und jeder kann aus seiner Bekanntschaft entsprechende Persönlichkeiten substituiren. Hendschel gibt in edler Form das allgemein Menschliche; darum heimeln uns alle seine Figuren wie gute Bekannte an.

Es sind nur Skizzen, die der Künstler in den Augenblicken der Begeisterung hingeworfen hatte; sie sollten die Skizzenmappe füllen und allenfalls gute Freunde in camera caritatis erfreuen. Bei ihrer Entstehung waren sie auf die Oeffentlichkeit nicht berechnet; deshalb ihre ausgesprochene Absichtslosigkeit, und darin liegt einer ihrer höchsten Reize.

Wie der erste Band, so bringt auch der zweite mehrere gelungene Kinderscenen: naschende Kinder, den Jungen auf dem Schaukelpferd, einen anderen auf der rechten Spur, — wir glauben ihn bald darüber weinen zu sehen, daß er nicht mehr Aepfel in seinen bereits strotzenden Taschen wird unterbringen können. Hendschel's Bildchen haben das Eigenthümliche, daß sie keine Unterschrift brauchen; jeder versteht sogleich den Sinn, und man wäre oft versucht, aus dem Stegreif dazu ein Geschichtchen zu erzählen; das Frühstück des kleinen Märchen's ist ein fertiges Gedicht ohne Worte.

Auch der Humor ist wieder in reicher Fülle da. Wie ist dem armen Conditorlehrling um seine Torte bange, wenn der böse Schusterjunge wirklich mit den Schneeballen zu bombardiren anfängt! Auf keinen Fall wird sie so fest stehen, wie der Straßburger Münster vor den deutschen Kanonenkugeln. Das Duett des holzspaltenden Ehepaares scheint auch in einer Dur-Tonart sich zu entwickeln, und erst das Alpenhorn im Gebirge, das zur Feier der englischen Touristen so ernsthaft geblasen wird, welche Töne wird es hinabsenden in's Thal — gut, daß wir sie nicht hören, wir würden kaum singen können: „Von der Alpe tönt das Horn, gar so zaub'risch wunderbar!" Still ist dagegen der blaue Montag; zwei edle Brüder schlafen auf einer Bank des Stadtparkes den Sonntagsrausch aus. Wie der Tod auf dem Schlachtfelde oft die Leichen der Gefallenen wunderbar gruppirt, so zwingt der Rausch seine Opfer, nicht minder kühne Stellungen und Lagen anzunehmen.

Viele Skizzen sind fleißig ausgeführt und eigentlich fertige Bilder. Poesiereich sind die Mädchengestalten, wie das Mädchen am Grabe, das am Fenster mit der Ziege. Im Klosterkeller braucht der lebensfrohe Mönch auch nur ein Lied anzustimmen, um nach Luther's Spruch den Beweis zu geben, er gehöre nicht in's Narrenhaus. Die fünf Personen im Coupé des Vergnügungszuges, die der Zufall hier zusammengesetzt hat, führen uns in Versuchung, zu untersuchen, wohin jede der Personen und warum sie reise — doch das möge sich Jeder selbst erzählen! Tief empfunden ist „der letzte Dank": der im Lazareth sterbende Krieger umfaßt die Hand der holden Krankenwärterin, deren Arm mit dem rothen Kreuz geschmückt ist, um ihr für die treue Pflege mit ersterbender Lippe zu danken. Und nun das Schlußblatt: auf der Zeil in Frankfurt! Wie bei einem Zauberkünstler, der schon Hunderte von Sträußchen aus leeren Händen ausgetheilt hat, und der im Augenblick, wo man glaubt, der Vorrath ist erschöpft, noch eine Fluth von Blumen hervorbringt, so Hendschel. Was erzählen uns diese Spaziergänger nicht Alles! Wie nett ist alles ausgeführt, wie geht da Poesie, Scherz und Satire friedlich nebeneinander! Haben wir mit dem Modeaffen in den schlotternden Beinkleidern alles gehörig gemustert, da finden wir sehr zur Unzeit die Equipage schlecht postirt. Warum muß auch die Dame bei dem Schlage aussteigen! Doch haben wir dafür Gelegenheit, ein Paar zierliche Füßchen zu bewundern und müssen bekennen, daß der lose Schalk auch das kleinste Plätzchen zu benutzen weiß, um die Welt von dort aus zu betrachten.

J. E. W.

Personalnachrichten.

Dr. **Bruno Meyer**, unser geschätzter Mitarbeiter, wurde an Stelle des nach Prag berufenen Prof. Dr. Alfred Woltmann zum Professor der Kunstgeschichte am Polytechnikum zu Carlsruhe ernannt.

Professor Dr. von Lützow, der Herausgeber dieser Zeitschrift, wurde vom Freien Deutschen Hochstift zu Frankfurt a. M. zum Ehrenmitgliede und Meister ernannt.

Professor H. G. Hotho, Direktor der Kupferstich-Sammlung des k. Museums zu Berlin, ist dort am 24. Dezember nach achttägiger Krankheit im Alter von 71 Jahren gestorben.

Seiner mannigfachen und bleibenden Verdienste um die Kunstwissenschaft wird ein von kundiger Hand verfaßter Nekrolog gedenken.

Vermischte Nachrichten.

Das Komité zur Errichtung des Cornelius-Denkmals in Düsseldorf richtet durch ein uns zur Veröffentlichung mitgetheiltes Circular an alle Herren Konkurrenten die Aufforderung, die zur Rücksendung ihrer Skizzen, welche auf Kosten des Komité's, jedoch auf eigene Gefahr der Eigenthümer erfolgt, erforderlichen Anordnungen bis spätestens zum 25. Januar 1874 an das Komité gelangen zu lassen, indem der sachkundige Schreinermeister Paffrath in Düsseldorf (Jacobistraße) zur Besorgung der Verpackung empfohlen wird. Wird bis zu dem genannten Termine von den Herren Künstlern über ihre Skizzen nicht disponirt sein, so sieht das Komité, welches keinenfalls einer längeren Aufbewahrung sich unterziehen kann, sich genöthigt, die Entwürfe ohne Weiteres den Herren Einsendern zuzusenden, und zu diesem Behufe die bis jetzt noch geschlossenen Couverts, welche die Namen der Verfertiger der anonym eingegangenen Entwürfe enthalten, zu eröffnen.

r **Aus Tirol.** Der Männergesangverein zu Brixen veranstaltet für den Bau einer Halle eine Loterie, zu der auch Defregger eine hübsche Skizze in Oelfarben beisteuerte. Wir sehen zwei Kinder vor einem lotterigen Bauernhause, das Mädchen lehnt an der schmutzigen Mauer, ganz mit Stricken beschäftigt, der Knabe sitzt auf einem Schragen, vertieft in ein Buch. Wollte man diesem Bildchen eine Bezeichnung geben, so könnte man es „die Aufgabe" heißen. — Endlich hat man sich im Innsbrucker Museum entschlossen einen Katalog der vorhandenen Gemälde drucken zu lassen; der Scriptor ist mit der Anfertigung desselben beauftragt. Das entspricht allerdings einem Bedürfnisse, die Autoritäten des Ausschusses mögen aber auch für die richtige Bezeichnung sorgen; auch möge man angeben, wie jedes Bild in die Sammlung gekommen. — Von Antiken besitzt das Museum wenig, aber einige recht interessante Sachen, die in verschiedenen Gegenden Tirols gefunden wurden. Vor allen verdient die 8.6 Centimeter hohe Broncestatuette eines stehenden Jupiters Beachtung, welche zu Zeidyen ausgegraben wurde. Der Kopf der Gottes gleicht bis ins Detail dem Otricolitypus und kann zur Erläuterung für die Ansicht Petersen's dienen, der in seinem Werke „Die Kunst des Pheidias" jenen Typus nicht diesem, sondern dem Lysippos zuweist. Eine andere kleine Broncestatuette gibt den Poseidon, den Fuß auf einen Stein gestemmt und den Ellbogen auf das Knie gestützt. Es ist das Idol vom Isthmus oder von Antikyra. Stilverwandt mit dem Zeus ist ein kleiner stehender Poseidon aus Cavedin. Beachtung verdient noch ein Hermes Kerdoos in drei kleinen Repliken und die Broncebüste einer Ariadne mit Augensternen aus Rubin. Ein kleiner Bronze-Stier aus Trient ist einem zu Pompeji gefundenen ganz ähnlich. — Sehr reich ist das Museum an Broncegeräthen, Stoffen und Schmucksachen. Darunter eine höchst interessante Blechplatte mit der streng-symetrischen Komposition eines Faustkampfes. Alle diese Schätze verdienen gar wohl eine angemessene Ausstellung und eine Publikation in den Schriften der Anstalt.

Berliner Akademie. Es wird jetzt das Erwiederungsschreiben des Cultus-Ministers vom 26. November d. J. auf die ihm überreichte Adresse der Berliner Künstler wegen Ernennung des Malers v. Werner zum Direktor der k. Akademie bekannt. Die Antwort ist an den Professor Gustav Richter gerichtet und lautet: Auf das von Ew. Wohlgeboren mit einer Reihe anderer hervorragender hiesiger Künstler an mich gerichtete Schreiben vom 31. October d. J. betreffend die Besetzung der Direktorstelle bei der königlichen Akademie der Künste hierselbst erwiedere ich, daß die von allen Seiten und seit längerer Zeit als nothwendig anerkannte Umgestaltung des genannten Instituts Gegenstand meiner ernstesten Erwägungen ist, und daß ich hoffe, die Mittel, welche zu dem Behufe nöthig erscheinen, durch den nächstjährigen Staatshaushaltsetat bewilligt zu sehen. Da es schwerlich möglich sein dürfte, die angedeutete Umgestaltung in's Leben zu rufen, ohne in der früher bestandenen Leitung des Instituts Aenderungen herbeizuführen, so glaube ich von der Besetzung des Direktorats noch für kurze Zeit absehen zu müssen. Indem ich den Herren, welche das mir übergebene Schreiben unterzeichnet haben, für das warme Interesse, welches sie dem meiner Fürsorge anvertrauten Institute widmen, meinen verbindlichen Dank ausspreche, ergreife ich gern die Gelegenheit, der besonderen Schätzung Ausdruck zu geben, welche bereits mein Amtsvorgänger dem Talent und den Leistungen des Geschichtsmalers v. Werner gewidmet hat und welche ich im vollen Maße theile. Der Inhalt jenes Schreibens kann mich in der Hoffnung nur bestärken, das es gelingen werde, von dem genannten Künstler dauernden Gewinn für die erste Kunstlehranstalt des Staates zu ziehen. Ew. Wohlgeboren ersuche ich, die Mitunterzeichner der Vorstellung vom 31. v. M. von dem Inhalte dieses Schreibens gefälligst benachrichtigen zu wollen. Der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten. (gez.) Falk.

Inserate.

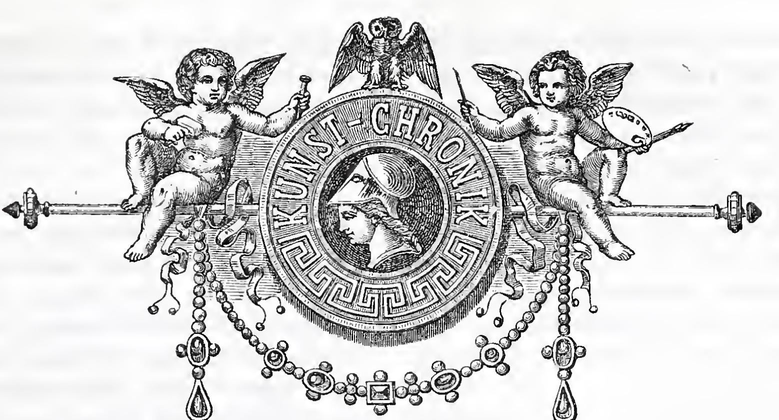
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

23. Januar.



Nr. 15.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Konkurrenzentwürfe für die innere Ausschmückung des Kölner Domes.

(Schluß.)

♂ Von allen Entwürfen für die Kanzel imponirt der von Rincklake am meisten; er ist ein Werk, welches ein sprechendes Zeugniß von der reichen Phantasie und genialen Kraft des Künstlers ablegt. Die eigentliche Kanzel nebst der hinter derselben aufsteigenden hohen Fiale ist aus Holz konstruirt angenommen. Nach dem Programm war die Wahl dem Künstler freigestellt. Uns will es aber bedünken, daß für eine Metropolitan-Kirche, wie der Kölner Dom, sich eine Kanzel — schon des monumentalen Charakters wegen, den dieselbe haben muß — aus Stein besser eignet; eine steinerne Kanzel tritt mehr als ein Theil des eigentlichen Gebäudes in die Augen, wohingegen eine hölzerne mehr als Mobiliar erscheint. Das Rincklake'sche Projekt an und für sich ist in wahrhaft großartiger Weise aufgefaßt. Die aus der thurmhohen Fiale vortretende Kanzel selbst ist indeß zu sehr als Nebensache behandelt. Das ganze Werk zeichnet sich durch gute und schöne Verhältnisse recht vortheilhaft aus. Wenn auch die der Kanzel wie der Fiale gegebenen Formen einer richtig angewendeten Holzarchitektur vollkommen entsprechen, so stehen sie doch mit der Bauweise des Domes in keiner Harmonie. Weniger als das Kanzelwerk selbst genügt der daran angebrachte Figurencyklus den ästhetischen Anforderungen. Dieser theils aus Gruppen, theils aus Einzelfiguren bestehende Bildwerkschmuck ist zu kleinlich aufgefaßt und kontrastirt mit dem Totaleindrucke, welchen die Fiale hervorbringt. Auch den statischen Anforderungen und Grundsätzen genügt der Rincklake'sche Entwurf in keiner Weise: es zeugt dafür der Untersatz der Kanzel; hier haben spindeldürre Pfosten den schweren Oberbau zu tragen.

Die für die Kanzel eingereichten drei anderen Entwürfe der Herren Statz, Schneider und Schmitz verdienen vor dem Rincklake'schen schon um deswillen den Vorzug, weil es Projekte für einen Steinbau sind.

An dem Entwurfe des Herrn Schmitz ist die durchweg so richtige und organische Formenentwickelung, sowie die verständnißvolle Behandlung der letztern besonders zu betonen. Als Unterbau zeigt sich eine höchst gelungen angeordnete Substruktion für die Kanzel und verbindet sich mit der letztern in leichtem und elegantem Uebergang. Die mit einem einfachen, aber edeln Figurenschmuck versehenen Reliefbilder an dem Torso der Kanzel wirken in all ihren Verhältnissen und in der ganzen Ausführung ruhig und angenehm. In konstruktiver Beziehung zeigt sich allseitig vollkommene Sicherheit. An dem aus Holz angenommenen Schalldeckel hat Schmitz bewiesen, daß er auch auf dem Gebiete der Holzarchitektur wirklich Schönes zu schaffen versteht. Die Lösung der Formen über dem Schalldeckel mittels kleiner Strebewerke ist äußerst elegant und schön. Vielleicht würde das Ganze noch mehr gehoben, wenn er statt des kleinen Figurencyklus, welchen er auf den oberen Fialen angebracht hat, diese Fialen in freie Endigungen hätte auslaufen lassen.

Der Entwurf des Herrn Statz für die Kanzel hat in Bezug auf die Anordnung und das Konstruktionsverhältniß viele Aehnlichkeit mit dem Schmitz'schen, steht

demselben aber, was die Formenlösung anbelangt, weit nach. Die von Statz projektirte Kanzel könnte ebenso gut aus Holz wie aus Stein ausgeführt werden; dagegen zeigt der Entwurf von Schmitz ganz deutlich, daß derselbe nur von Stein gebaut werden kann. Der von Statz projektirte Schalldeckel ist entschieden verunglückt. Der Künstler hat diesen Theil der Kanzel wie einen Sarkophag behandelt und es an jeder verständigen Lösung und organischen Entwicklung mangeln lassen. Dieses Conglomerat von unverhältnißmäßig hohen Spitzfronten, welche ein flaches Dach umstehen, entbehrt jeder Eleganz und Zier.

Der Entwurf von Schneider ist dagegen wieder ein so reiches und reizendes Architekturbild, wie wir es von diesem genialen Künstler zu sehen gewohnt sind. Es ist aber auch nur ein Architekturbild und kein Entwurf zu einem organisch sich entwickelnden Bauwerk. Nur am Treppengeländer sind richtig stilisirte Formen zu erkennen; dieses Geländer kann aber zur Kanzel selbst gar nicht in eine organische Verbindung gebracht werden. An der Kanzel ist der Künstler plötzlich zu allerlei, von der ruhigen und würdigen Form des Gebäudes sich abhebenden Schnörkeleien übergegangen, welche den monumentalen Werth bedeutend beeinträchtigen. Der Schalldeckel paßt auch wegen der krausen Architektur mehr zu der Kanzel als zu dem Geländer. Der Umstand, daß der untere Theil des Schalldeckels mit dem aus einer unverhältnißmäßig hoch aufsteigenden Fialengruppe bestehenden oberen in keine vermittelnde Verbindung gebracht worden ist, macht einen unangenehmen Eindruck.

Wir kommen zu den Beichtstühlen. Dieses Mobiliar muß, wenn es allen ästhetischen und künstleri- Ansprüchen genügen soll, mit der Domarchitektur in Einklang stehen. Das ist bei dem Projekte von Rincklake nicht der Fall. Wenn eine Reihe der Rincklakeschen Beichtstühlen im Dom aufgestellt wäre, würde, wie ein hausbackener Kritiker äußerte, der Dom aussehen wie eine Pappelallee. Eine so reiche Ausstattung und ein so komplicirter Formenreichthum darf an den Beichtstühlen des Domes nicht angebracht werden. Das Rincklake'sche Projekt hat noch den Uebelstand, daß der von dem Künstler gewählte Fialenaufbau in störender Weise die hinter dieser Fiale befindlichen Glasmalereien decken würde.

Besser sind die Entwürfe der anderen Herren Mit-Konkurrenten. Die beiden Entwürfe von Statz und Schmitz dürften wohl für den Dom am passendsten erscheinen. Der Entwurf von Statz ist zwar in den Formen brillanter und reicher, als der von Schmitz; der letztere aber dürfte wegen seiner edeln Einfachheit vor ersterem den Vorzug verdienen.

Das Projekt von Schneider zeigt eine tadellose Disposition; bezüglich der Behandlung und der angewendeten Architektur ist aber zu tadeln, daß die beiden Flügel sich vom Mittelbau zu wenig abheben, und daß sich zwischen den Bekrönungen des Mittelbaues und der Flügel keine Vermittlung und kein allmählicher Uebergang zeigt.

Aus der ganzen vorstehenden Prüfung ergiebt sich, daß die Rincklake'schen Entwürfe, die im Einzelnen den Stempel hoher Genialität und einer äußerst reichen Phantasie an der Stirne tragen und sich durch eine wahrhaft künstlerische Behandlung vortheilhaft auszeichnen, zu der einfachen Architektur des Kölner Domes wenig passen. — Die Schneider'schen Projekte wirken äußerst effektvoll und geben Zeugniß für die Gewandheit, mit welcher der Meister die Formen beherrscht. Aber trotz dieser Schönheit mangelt doch diesen Architekturbildern der eigentlich architektonische Werth, und zahlreiche konstruktive Bedenken sprechen gegen die Ausführung dieser Projekte. — Die Entwürfe von Statz entbehren einer einheitlichen Idee und eines durch das ganze Werk sich hindurchziehenden Grundgedankens; während ein Theil seiner Entwürfe den höchsten Anforderungen entspricht, bleiben andere hinter den bescheidensten Erwartungen zurück.

Die Entwürfe von Schmitz müssen für die besten, brauchbarsten und mit der Domarchitektur am meisten in Einklang stehenden erklärt werden. In diesen Entwürfen tritt die klarste Disposition und die sicherste architektonische Entwicklung zu Tage. Es ist dem Meister nicht um titanenhaftes Ringen und nicht um Zusammenstellung heterogener Gebilde zu thun, sondern einfach um die genaue Erfüllung der Bedingungen des Programms. Bei dieser strengen Befolgung des Programms ist es ihm gelungen, seine architektonischen Schöpfungen und deren Lösung vollständig mit den im Dom gegebenen Verhältnissen und Formen in Uebereinstimmung zu bringen, und einfache Entwürfe zu schaffen, welche nach ihrer Ausführung dem Dome zur höchsten Zierde gereichen würden.

Korrespondenz.

München, 9. Januar 1874.

△ Ich bin so glücklich, meinen heutigen Bericht mit der frohen Botschaft beginnen zu können, daß der König die Verfügung des Kultusministeriums, wonach die k. Glasmalanstalt vom 1. Januar d. J. aufgehoben werden sollte, sistirt hat. Wer mit dem geschäftlichen Formalismus vertraut ist, weiß, daß das thatsächlich einer Zurücknahme jener Verfügung gleichkommt. Schon seit Jahren versuchte man von gewisser Seite, die Leistungen dieser hochberühmten Anstalt herabzusetzen, und selbst die Augsburger Allgemeine Zeitung bot dazu die Hand. Es war ein Parteimanöver. Die Räume der Kunstakademie sind seit langer Zeit dem Andrange

von Schülern gegenüber unzureichend; ein Theil der letzteren (Piloty-Schüler) war noch bei Lebzeiten des Inspektors Ainmiller auf Ruf und Widerruf in der k. Glasmalanstalt untergebracht worden; nun versuchte man, diese Anstalt mit Hilfe einer gefälligen Feder zu diskreditiren, erhob die Privatanstalt Zettler's, deren Leistungen Sie von der Weltausstellung her kennen, maßlos, verschaffte ihr den Hoftitel und ließ sogar durch die Akademie gutachtlich aussprechen, die k. Glasmalerei-Anstalt sei für Bayern überflüssig, weil Private sich mit der Kunst des Glasmalens zureichend vertraut gemacht hätten. In Folge dieser und anderer Intriguen — so entblödete man sich z. B. nicht, Ainmiller's wackeren Gehilfen L. Faustner, den König Ludwig I. als Ainmiller's Nachfolger in der Inspektorsstelle designirt hatte, als einfachen Glasbrenner hinzustellen — verfügte also der Kultusminister die Auflösung der Anstalt. Nun begannen aber auch deren Freunde, sich zu rühren und deckten in der Presse die Umtriebe auf, denen sie zum Opfer gefallen. Der Münchener Alterthumsverein, dessen Protektor der König ist, trat auf's Wärmste für die Anstalt ein. Sein Organ „Die Wartburg" legte die Verhältnisse in einem Artikel aus der Feder des Kunstschriftstellers C. A. Regnet rückhaltlos dar, und der Verein selber wendete sich in einer mit zahlreichen Unterschriften bedeckten Vorstellung unmittelbar an den König, der nun auf Grund dieser Aufklärungen den erwähnten Kabinetsbefehl erließ. So liegen die Dinge, und es handelt sich nun zunächst darum, der Akademie die in der That nöthigen Räume zu schaffen. Ein Neubau wird kaum umgangen werden können, und man darf wohl erwarten, daß dieselben Federn, welche in der Allgemeinen Zeitung und anderwärts die außerordentlichen Vortheile hervorzuheben nicht müde wurden, welche Bayern und München durch den erhöhten Besuch der Akademie erwüchsen, auch die Nothwendigkeit eines Neubaues derselben nicht verkennen werden. Ein darauf bezüglicher Antrag hat in der Abgeordneten-Kammer nicht lange auf sich warten lassen, ist vielmehr von gewichtiger Seite bei erster Gelegenheit gestellt worden und hat alle Aussicht auf Unterstützung. Bei der Motivirung dieses seines Antrags kam der k. Erzgießerei-Inspektor F. v. Miller auch auf die geringe Theilnahme zu sprechen, die in Bayern der Kunst Seitens des Staates werde. Bayern hat dermalen jährlich 15,000 fl. auf diesen Zweck zu verwenden. Die Summe liegt für zwei Jahre bereit; aber man ist sich an maßgebender Stelle noch immer nicht darüber klar geworden, was man damit eigentlich anfangen solle. Und es steht dem Kultusministerium ein aus Künstlern gebildetes Komité zur Seite. Im Hinblick auf diese Unklarheit und die daraus nothwendig resultirende Rathlosigkeit hat sich die Münchener Kunstgenossenschaft gemüßigt gesehen, ihre Wünsche in einer Denkschrift an die Abgeordneten-Kammer niederzulegen. Inzwischen aber haben einzelne Münchener Künstler in der Presse ihren Ansichten Ausdruck gegeben und dem Publikum dabei gezeigt, daß die Meinungen auch innerhalb der Künstlerkreise keineswegs ungetheilte sind. Gott besser's!

Am 3. Dezember feierte unser hochverdienter Landschaftsmaler Heinrich Heinlein seinen siebzigsten Geburtstag, zu welcher Gelegenheit er vom Könige aus Hohenschwangau telegraphisch beglückwünscht wurde. Das Telegramm lautete: „Ich nehme freudigen Antheil an der Feier Ihres siebzigsten Geburtstages und beglückwünsche Sie als einen jener Altmeister, welche durch ihr reiches und edles Streben den Ruhm der Münchener Schule begründet haben und in treuer Liebe fort und fort pflegen. Ludwig."

Wenn ein Künstler, wie Gedon dies vor nicht langer Zeit that, sich öffentlich zu den Koryphäen seiner Kunst zählt, so hat die Kritik auch ohne Zweifel das Recht, an seine Leistungen einen dieser Bezeichnung entsprechenden Maßstab zu legen. Die unbefangene Kritik hat den Entwurf von Gedon zum neuen Wohnhause des Herrn Baron v. Schack nächst den Propyläen einstimmig verurtheilt. Ich kann mich diesem Urtheile nur anschließen, denn bei manchen hübschen Einzelheiten fehlt es dem Bau durchweg an einem einheitlichen Grundgedanken, und die Ueberladung mit Zierrath läßt kaum mehr die architektonischen Hauptlinien erkennen, ganz abgesehen davon, daß sich Gedon über die allereinfachsten Regeln der Statik doch gar zu kühn hinweggesetzt hat. Gedon ist ohne Frage ein bedeutendes Talent, aber es fehlt ihm einerseits am künstlerischen Wissen und andererseits am richtigen Gefühl für das Maß des Erlaubten. Vor Allem thut ihm Studium, strenges ernstliches Studium noth, denn alle Begabung ersetzt das Wissen nicht, und dieses kommt nicht im Schlafe. Was von seinem unglücklichen Versuche in der Architektur gilt, trifft leider auch bei seiner kürzlich hier ausgestellten „Voisirung eines Zimmers mit Plafond" zu: es zeigte sich hier genau dasselbe wirre Durcheinander der fremdartigsten Elemente, dieselbe Anhäufung von Widersprüchen, die sich nur aus dem Mangel positiver Kenntnisse erklären lassen. Desto gediegener war die Ausführung, an der Gedon freilich keinen Antheil hatte.

Wohin diese sogenannte Genialität, die ich lieber Zuchtlosigkeit der Phantasie nennen möchte, führt, beweist uns Böcklin, der nachgerade an den Grenzen des künstlerisch Erlaubten angelangt ist, wenn er dieselben nicht bereits übersprungen hat. Der Mann, dessen reiche Begabung Niemand bezweifelt, kennt kein anderes Gesetz in der Kunst, als seinen bizarren Willen, und gefällt sich nur noch im Ungeheuerlichen und Häßlichen. Aber trotzdem fehlt es nicht an Schmeichlern, welche

Alles bezaubernd schön finden und ihn so auf seinem Irrwege immer weiter und weiter führen. Je ungewöhnlicher, desto mehr Aussicht auf Erfolg, wenigstens bei diesen Herren. Da erklärt sich denn dieses Selbstgefühl der Unfehlbarkeit leicht genug. Fänden jene Schmeichler aber Böcklin's letztes Bild „Rittersage", welches nichts anderes ist als die Darstellung des heiligen Georg, der die Königstochter aus den Klauen des Drachen befreit, in irgend einer obskuren Dorfkirche, sie schüttelten sich vor Lachen und gössen die volle Schale ihres Spottes darüber aus. Aehnliche Wege wandelt der Pole v. Chmielowski. Seine Behandlung der polnischen Sage vom Wege zum goldenen Walde stellt sich nur als ein Konglomerat von Farbenklecksen dar, die zu gestalten der Künstler dem Beschauer überläßt. Das ist genial und bequem zugleich, empfiehlt sich also strebsamen Kunstjüngern doppelt.

Einen wahrhaft erquickenden Eindruck dagegen machte das jüngst ebenfalls im Kunstverein ausgestellt gewesene Bild F. A. Kaulbach's aus Hannover: „Der Spaziergang", durch Innigkeit der Auffassung, Heiterkeit der Empfindung, Klarheit der Darstellung und Sauberkeit der Ausführung. Auf den ersten Blick an Beyschlag erinnernd, steht es gleichwohl in jeder Hinsicht weit über diesem, und der noch jugendliche Künstler berechtigt zu den schönsten Erwartungen. Zu den erfreulichsten Bildern der Gegenwart zählt W. Riefstahl's „Im Refektorium". Bisher kannte ich noch kein Interieur dieses hochgeschätzten Künstlers, und ich war deshalb von der Schönheit der Zeichnung des architektonischen Theiles auf's Höchste überrascht, während der figürliche Theil des Bildes den längst bewährten Meister erkennen ließ. Eine lange Reihe landschaftlicher Skizzen und Aquarelle, Volkstypen aus Spanien, ließ den frühen Hingang des Künstlers auf's neue beklagen. Dabei lehrte der Anblick der lebensfrischen landschaftlichen Skizzen theils aus Deutschland, theils aus Spanien, Frankreich und England, daß er sich der Natur gegenüber den sicheren frischen Blick zu bewahren wußte, der ihm leider unter der Reflexion bei der Ausführung namentlich in den letzten Jahren abhanden zu kommen pflegte. W. Lichtenheld, der sich seit Jahren technisch-chemischen Studien gewidmet, scheint zur Kunst zurückgekehrt zu sein und erfreute durch eine hochpoetische „Mondnacht am Chiemsee", wie C. Ebert, der ebenso bescheidene als treffliche Meister, durch einen sonnigen „Waldweg" und Jul. Lange durch eine liebliche „Partie bei Feldafing am Starnberger See". Horst Hacker brachte einen trefflichen „Wintermorgen in Tyrol", der die Zahl seiner vielen Freunde noch vermehrte, und H. Kauffmann griff in seiner unmittelbaren Weise in's volle Menschenleben hinein. Sein „Schneemann" und sein „Zwiegespräch" lassen die Fähigkeit des Künstlers, an sich unbedeutende Vorgänge mit größter Naturwahrheit wiederzugeben, im glänzendsten Lichte erscheinen. Ernst Meisel's „Letzte Begegnung Ludwig's XVI. mit seiner Familie" entbehrte jedes höheren Gehaltes. Wäre es dem Maler mehr am Herzen gelegen, Menschen als Kleider zu malen, so hätte er uns den unglücklichen König nicht von hinten gezeigt. Aber nach dem, was er in der Erscheinung der Königin geleistet, verzichten wir gerne auf weitere ähnliche Versuche.

Otto Seitz brachte gleichzeitig ein Genrebild, ein Kinderportrait und ein Blumenstück. Was das erste betrifft, so beneiden wir die Dame nicht, die am Arme ihres Kavaliers verurtheilt ist, seinen Studien auf dem Jagdhorne in bedenklichster Nähe beizuwohnen; das Blumenstück wäre recht hübsch, wenn es nicht so verzweifelt steif wäre, und das Kind ist so häßlich, daß man nicht begreifen kann, wie sich ein Künstler dazu verstehen konnte, es zu malen. In Defregger's „Malern" tritt zwar die Spur des Löwen unverkennbar zu Tage, aber die Komposition läßt so Manches zu wünschen übrig: die beiden Maler kleben aneinander wie neue siamesische Zwillinge. Haeberlin's „Die Gefangennehmung Savonarola's" entbehrt der Innerlichkeit viel zu sehr, um den Beschauer zu fesseln. Aber gerade durch den Eindruck unmittelbarster Wahrheit packt von Tiesenhausen's große „Marine". Es giebt hier wenig Künstler, von denen man wie von ihm sagen kann, daß jedes neue Bild dem zunächst vorausgegangenen gegenüber als ein entschiedener Fortschritt zu betrachten ist. Als eine durchweg treffliche Arbeit erwies sich auch Xylander's „Mondnacht an der Nordsee". Der tiefernste ossianische Charakter jenes Meeres liegt seinem Verständniß unleugbar näher als die Erscheinung südlicher Meere. Chetmonski gefällt sich nach Art seiner Landsleute in schroffen koloristischen Gegensätzen. Das beweisen auch seine neuesten Bilder: „Polnische Insurgenten 1863", denen große Lebenswahrheit nicht abzusprechen ist. Was dagegen seine „Heimkehr in der Ukraine" betrifft, so hätte er den alten Satz bedenken sollen, daß starke Schatten nur bei starkem Lichte möglich sind. Fällt der Schatten so tief dunkel auf den Schnee, so kann dieser an mondbeleuchteten Stellen unmöglich aschgrau sein. Das meiste Aufsehen in der letzten Wochenausstellung machte Grützner's „Jägerlatein", und das mit Recht, denn es ist ein treffliches Bild. Nur hätte es der Künstler in Hinsicht auf die Zeichnung etwas genauer nehmen dürfen. Sein verlogener Jäger ist von ganz absonderlicher Länge und sein Gegenüber, der Pfarrer, gibt ihm darin nicht viel nach. Die beste Figur ist eine Nebenfigur: die Pfarrerköchin, und nächst ihr der mit sichtlichem Behagen zuhörende Kamerad des neuen Münchhausen. Alles Lob verdient die Anordnung der Gruppe, die Individualisirung der einzelnen Per-

sonen und die Farbe, bisher nicht gerade die stärkste Seite des Malers. Kurzbauer's „Das neue Bilderbuch“ läßt ziemlich kalt; der Maler hat dem unbedeutenden Gedanken nichts abzugewinnen gewußt, was uns anziehen könnte.

Von den wenigen plastischen Arbeiten ist namentlich die von Julius Zumbusch nach dem Entwurfe seines Bruders Caspar in Marmor ausgeführte Büste Döllinger's als eine ganz eminente Leistung zu bezeichnen.

Kunstliteratur.

Die Selbstbiographie des Elias Holl, Baumeisters der Stadt Augsburg (1573—1646). Herausgegeben von Dr. Christian Meyer, Archivar der Stadt Augsburg. Augsburg, 1873. 8.

In höchst splendider Ausstattung hat Herr Dr. Meyer das hier genannte Denkmal der Memoirenliteratur des sechzehnten Jahrhunderts publicirt und sich durch diese Ausgabe den Dank der Forscher, speziell der Kunsthistoriker, verdient. Nicht als ob damit etwas ganz Neues geboten worden wäre; schon durch Riehl's Augsburger Studien (Deutsche Vierteljahrsschrift, 1858), noch mehr aber durch Lübke's treffliche Geschichte der deutschen Renaissance (Stuttgart, 1872) wurde uns Meister Holl ein guter Bekannter. Namentlich Lübke hat in anerkennenswerther, eingehender Weise (S. 412—422) die Bauthätigkeit des noch jetzt hochgeehrten Künstlers — von dem das heutige Augsburg mit berechtigtem Stolze spricht — charakterisirt und dabei die Auto-Biographie tüchtig ausgenützt. Dennoch empfahl sich eine Ausgabe der ganzen Auto-Biographie aus mehrfachen Gründen. Nicht so sehr freilich aus dem Gesichtspunkte, den Freytag in seinen völkerpsychologischen Essays einnimmt, — denn aus den sehr objektiven, kühlen und geschäftsmäßigen Aufzeichnungen des Mannes blickt sehr selten ein tieferes Gefühl oder ein Urtheil über Personen und Zeitereignisse heraus, — wohl aber aus dem allgemein kulturgeschichtlichen Standpunkte, für den sich auch hier manches interessante Material zeigte. Speziell für den Kunsthistoriker bietet es aber ein lebhaftes Interesse, in diesem Memorabilienbüchlein einer Statistik der oft sehr theuren und gewagten Bauten zu begegnen, die Hans Holl, der Vater, und der berühmtere Elias aufgeführt.

Je weniger Schwierigkeit nun die Herausgabe des Büchleins gemacht — denn es lag ja nicht in der etwas mühsamer zu lesenden Handschrift des Reformationszeitalters, sondern in einer Abschrift des 18. Jahrhunderts vor —, desto dringender trat an den Herausgeber die Pflicht heran, die Ausgabe zu einer mustergültigen zu machen. Dazu hätte aber unseres Erachtens die Erklärung der äußerst zahlreichen termini technici gehört, die durch kurze Noten unter dem Text auch für den Laien in der Baukunst hätte beigebracht werden können. Ebenso hätten Benennungen, die dem Historiker allerdings geläufig sind, Solchen aber, die außerhalb der Fachkreise stehen, Mißverständniß erzeugen können, einer Erklärung bedurft. So z. B. ist der Ausdruck: Reformation, die von Holl mit den wenig schmeichelhaften Attributen „die leidige“, „hitzige“, „vermaledeite“ bezeichnet wird, gerade auf ihr Gegentheil anzuwenden, nämlich auf die Gegenreformation der Jesuiten! Holl war natürlich evangelisch gesinnt, er vergißt es nicht, der Männer zu erwähnen, die wegen der leidigen Reaktion den Wanderstab ergreifen mußten; er hält zu den Schweden, für die er später Fortifikationen baut; der stark werdenden Restauration ist endlich auch er erlegen, man hat ihn trotz seiner allgemein anerkannten Verdienste nicht bloß aus Amt und Würden gedrängt, sondern auch in seinem Vermögen auf niederträchtige Weise geschädigt. Seine tiefreligiöse Gesinnung gab ihm Trost im Leiden, er hoffte auf eine bessere Zukunft; so schreibt er z. B. 1630: „Der Höchste verleihe, daß dieses Kirchlein samt dem Siechenhäuslein bäldist den Evangelischen wieder eingeräumt werde“. Er athmet denn auch 1632 auf, „da uns Gott durch sonderbare Gnad und starken Arm der Kön. Majestät in Schweden aus der grausamen Gewissens-Bedrangnuß wieder befreyet“. Doch war dies nur von kurzer Dauer, als Augsburg 1635 wieder „in Kays. Devotion kommen“, wurde ihm das Leben durch allerlei Vexationen vergällt, so daß er nur im Hinblick auf das Ueberirdische Trost fand. — Was aber die Dunkelmänner und Philister jener Tage an ihm gesündigt, den Nachruhm und die Achtung der später Kommenden konnten sie ihm nicht rauben. Meister Holl's Lob und Preis künden die von ihm kunstvoll und oft mit großer Gefahr zu stilvollen Gebäuden gefügten Steine noch jetzt in Augsburg, sein Name aber wird stets genannt werden als der eines Führers der deutschen Renaissance.

Gerade die Notizen nun, die uns zeigen, wie er zu dem geworden, wie er sich hinaufgerungen zu eigenartigem Schaffen, wie er mit erstaunlicher Kühnheit und Energie die „welsche Manier“ hindurchgeführt, sind von höchstem Interesse. Es gewährt ein Gefühl innerer Befriedigung, wenn wir durch die freilich dürftigen Bemerkungen Holl's in den Stand gesetzt werden, seine Werke von dem Keimen des Planes in seiner Seele bis zu der endlich ruhmgekrönten Ausführung verfolgen zu können. In dieser Richtung ist namentlich die Aufzeichnung über den ersten Rathhausbau (38 ff.) zu vergleichen. Aber auch sonst fehlt es nicht an beachtenswerthen Bemerkungen über die Stadtbauten, über Holl's Verhältniß zu den anderen Meistern, zu den Stadtverordneten, vornehmlich zu Welser (24), über seine Einnahmen und Bestallung (25 ff.) u. A.

Was sonst an kulturgeschichtlicher Ausbeute zu gewinnen, wird passender an anderem Orte gesagt; aber das darf nicht verschwiegen werden, daß auch dieses Büchlein in seiner schlichten Gestalt ein eminentes Zeugniß giebt für die körperliche und geistige Gesundheit, wie für die Energie jenes verständigen und lebensfrohen Geschlechtes, besonders aber für den hervorragenden Reichthum und Kunstsinn der Augsburger Bürgerschaft im sechzehnten Säculum. **Adalbert Horawitz.**

A. Ver Huell, Cornelis Troost en zyn werken. Arnheim 1873. 8.

Mit Befriedigung nehmen wir wahr, wie überall die Spezial-Kunstgeschichte fleißig kultivirt wird. Archive werden durchgesehen, Dokumente veröffentlicht, und mancher verjährte Irrthum muß fallen, mancher Zweifel über diese oder jene Lebenspartie eines Künstlers wird aufgeklärt. In der oben angeführten Monographie über Cornelis Troost begrüßen wir ein ähnliches, auf fleißigen Studien aufgebautes Werk. Zwar gehört der Amsterdamer Meister nicht zu den Koryphäen unter den holländischen Künstlern, aber als treuer Schilderer seiner Zeit verdient er dennoch Beachtung. Am 8. Oktober 1697 in Amsterdam geboren, trat er als ausübender Künstler auf, als die holländische Kunst bereits von der Höhe thalwärts sich bewegte. Wenn wir ihm dennoch eine gewisse Berechtigung zusprechen, so geschieht es darum, weil er im Porträtfach Einzelnes leistete, das einer besseren Zeit würdig gewesen wäre. Wir denken hier an sein Hauptbild in Amsterdam, das Collegium medicum (de vijf Inspecteurs van het Amsterdamsch Collegium medicum), lebensgroße Figuren in wissenschaftlicher Berathung, 1724 gemalt; an ein ähnliches Gildenbild, de Chirurgijns-Gildekamer, 1728 ausgeführt; an das Portrait Boerhave's, und ähnliche Werke. Was seine Genrebilder anbelangt, die zumeist durch den Kupferstich vervielfältigt worden sind, wodurch der Künstler auch im Auslande bekannt wurde (seine Gemälde und Zeichnungen sind fast sämmtlich in Holland geblieben), so wollte man dem Künstler den Ehrennamen bald des holländischen Hogarth, bald des holländischen Watteau vindiciren; doch besitzt er weder die ätzende Satire des englischen, noch die Noblesse des französischen Künstlers. Der Verfasser sagt ganz ehrlich und richtig von ihm: „noch Engelschman, noch Franschman, maar de eenige Nederlandsche Cornelis Troost.“ Bei alledem bleiben seine Darstellungen aus dem bürgerlichen Leben, sowie seine Illustrationen von Scenen holländischer Dramen als treue Typen der Zeit und des Kostüms nicht ohne Interesse.

Auf diese Bedeutung Troost's macht der Verfasser des genannten Werkes in der Vorrede aufmerksam und erzählt dann das Leben des Künstlers (S. 10—14), giebt dabei manches Neue, was auch durch Dokumente (am Schluß des Werkes) belegt wird. So erfahren wir, daß sich der Künstler eine Zeit lang in Zwolle aufgehalten und hier im Dezember 1720 Maria van der Duin geheirathet habe. Seit 1726 bis zu seinem am 7. März 1750 erfolgten Tode lebte er dann wieder in seiner Vaterstadt. Seine beiden Töchter Sara und Elisabeth waren mit den Brüdern Jacob und Cornelis Ploos van Amstel verehelicht, woraus sich erklärt, wie so viele werthvolle Zeichnungen des Malers in den Besitz der Letzteren kamen. Seine Gebeine ruhen in der Nieuwe-Kerk zu Amsterdam.

Der Verfasser giebt dann ein erschöpfendes Verzeichniß von Troost's Werken, sowohl der Gemälde als der dem Verfasser bekannten Zeichnungen und Stiche von und nach dem Künstler. Mehreren Skizzen zu dem im Haager Museum aufbewahrten Hauptwerke des Meisters (unter dem Namen „Nelri“ bekannt) sind Facsimiles beigegeben. Nachdem S. 46 zwei Porträts des Künstlers von A. Renting (sehr seltenes Schabkunstblatt) und Houbraken beschrieben sind, folgen die Originalarbeiten desselben, acht Blätter in Schwarzkunst, die alle von Sammlern sehr geschätzt werden; es sind die Porträts von Boerhave, Locatelli, P. Vlaming, Johanna Troost und Saartje Jansz, außerdem drei Köpfe. Die von Nagler erwähnte Radirung soll nach einer mit der Feder angebrachten Inschrift auf dem Exemplare des Verfassers von C. van Noorde nach seiner Zeichnung sein.

Nach Zeichnungen und Bildern des Meisters werden dann S. 52—75 zweiundvierzig bekannte Stiche von Houbraken, Tanjé, Delfos, Ploos van Amstel, Schouman rc. beschrieben, und darauf alle in Auktions-Katalogen vorkommenden Gemälde und Zeichnungen nebst erzielten Preisen angeführt. Das Berliner Kupferstich-Kabinet besitzt das Porträt des Malers J. de Wit von der Hand des Künstlers; es ist mit Blei und etwas Röthel recht gut und frei ausgeführt. Sollte es dasselbe sein, was der Verfasser S. 82 aus dem Katalogus Jacob de Wit 1755 als: „Een Mansportret“ anführt? — Im Dresdener Kabinet befindet sich eine ausgeführte Zeichnung (von Braun photographirt), bezeichnet als eine Scene aus dem Theaterstücke: Der eingebildete Kranke. Wenn diese Zeichnung aus dem Kabinet Verstolk van Soelen stammt, so ist sie im Werke S. 110 als: „Scène de l'ancienne comédie hollandaise Crispin Médecin“ angeführt. Angeschlossen an das Werk des Corn. Troost ist S. 117 eine kleine Abhandlung über seine kunstliebende Tochter Sara Troost, geb. zu Amsterdam 1731, gest. 1803. Angeführt sind in dieser Abtheilung ein Schwarzkunstblatt, Originalarbeit derselben, drei Stiche nach ihr und mehrere Handzeichnungen von ihr aus der Sammlung Ploos van Amstel.

Aus dem Gesagten erhellt, daß das Werk Alles

enthält, was man von einer guten Monographie zu erwarten berechtigt ist; auch der Druck auf festem holländischem Schreibpapier macht eine günstige Wirkung. Zu wünschen wäre nur eine leichtere Uebersichtlichkeit des gebotenen reichen Materials, entweder durch ein erschöpfendes Inhaltsverzeichniß oder durch systematisch durchgeführte Nummerirung der Einzelheiten; das Werk würde dann zum Gebrauche tauglicher sein.

J. E. W.

Vermischte Nachrichten.

B. **Düsseldorfer Akademie.** Endlich ist ein bedeutsamer Schritt zur Hebung der Düsseldorfer Akademie geschehen, der mit ungetheilter Freude begrüßt werden darf. Die beiden trefflichen Maler Eduard v. Gebhardt und Professor Wilhelm Sohn sind als Lehrer der höheren Malklassen an derselben angestellt worden und haben die Ernennung angenommen. Sie werden zu Ostern ihre Wirksamkeit beginnen, von der um so gedeihlichere Folgen zu erwarten sind, als viele der tüchtigsten jüngeren Künstler der Anleitung dieser ausgezeichneten Meister bereits ihre Ausbildung verdanken, so daß ihr Lehrertalent außer allem Zweifel steht. Diese Berufungen haben allseitig den günstigsten Eindruck gemacht und werden gewiß der Akademie viele neue Schüler zuführen, nachdem deren Zahl in letzter Zeit in bedenklicher Weise abgenommen. Hoffentlich gelingt es nun auch noch, den Professor Eugen Dücker zum Wiedereintritt als Lehrer der Landschafterklasse zu bewegen, um vereint mit den bereits vorhandenen tüchtigen Lehrkräften unserer Kunstschule zu fröhlichem Aufschwung zu verhelfen. Um hierfür auch die erforderlichen Arbeitsräume zu gewinnen, ist einstweilen das große Haus mit den vielen Ateliers gemiethet worden, in welchem W. Sohn, v. Gebhardt und Dücker bereits seit vielen Jahren malen und welches sich wegen des reinen Nordlichts eines vortheilhaften Rufes erfreut. Wir finden auch diesen Gedanken sehr glücklich, hoffen aber, daß durch die Ausführung desselben die Frage über den Neubau eines würdigen und günstig gelegenen Akademiegebäudes nicht allzu lange unerledigt bleibt.

B. **Professor Rudolf Jordan** in Düsseldorf hat ein großes Bild nahezu vollendet, welches sich „Der Tod des alten Seemanns" betitelt. Es bietet eine ergreifende Darstellung aus dem Matrosenleben, dem der treffliche Meister schon so viele heitere, ernste und tragische Momente entnommen, die er mit feinem Verständniß künstlerisch verwerthet hat. An dem geschlossenen Sarge ihres Gatten sitzt die alte Seemannswittwe im tiefen Schmerz, aber mit frommer Ergebung in den Willen der Vorsehung. Sie hat die Hand auf den Sargdeckel gelegt und scheint in dem Gedanken Trost zu finden: „Warte nur, bald ruhest Du auch!" Der Sohn und die Schwiegertochter des Entschlafenen empfangen die Freunde und Verwandten, welche sich zum Begräbniß einfinden und ihrer Theilnahme verschiedenartigen Ausdruck geben. Wir finden in sämmtlichen Gestalten die feine Charakteristik, durch die sich alle Werke Jordan's so vortheilhaft auszeichnen, und auch in der harmonischen Färbung und der soliden Durchführung bewährt dies neue Bild den alten Ruf seines Autors.

Nekrolog.

Eduard Schleich, der hochgeschätzte Münchener Landschaftsmaler, Professor und Ehrenmitglied der königl. bayerischen Akademie der Künste, starb am 8. Januar in München an der Cholera. Er erreichte ein Alter von 62 Jahren.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

Rossi, Gio. Battista de, Musaici Cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma. Tavole in cromo-litografia con cenni storici e critici. III. IV. Lieferung. Rom, Spithöver.

Montault, Les chefs d'oeuvre de la sculpture religieuse à Rome à l'époque de la renaissance. Dessinés par le chevalier Tosi. 2. Auflage. Folio. Rom, Spithöver.

Falke, Jacob, Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung. II. Abtheilung: Die Industriezweige. Wien, Gerolds Sohn.

Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Herausgegeben von R. Eitelberger von Edelberg. 6. Lfg. Das Leben des Michelangelo Buonarroti, von A. Condivi, übersetzt von R. Valdek. gr. 8⁰. br. Wien, Braumüller.

Schnaase, C., Geschichte der bildenden Künste. 2. Auflage. VI. Band. gr. 8⁰. br. Düsseldorf, Buddeus.

Photographieen.

Hendschel, Albert, Skizzenbuch. Zweite Sammlung. Blatt 51—75. Frankfurt, Prestel.

Richter, Ludwig, Altes und Neues. 15 Originalzeichnungen in Lichtdruck reproducirt. Dresden, Richter.

Die Silbervase von Nikopol in der kaiserl. Ermitage. Nach dem Originale photogr. und herausgegeben von C. Röttger. Mit erläuterndem Text von L. Stephani. Roy. Fol. In Mappe. Petersburg, Röttger.

Die Alterthümer von Kertsch in der kaiserl. Ermitage. Mit Autorisation S. Maj. des Kaisers direct nach den Originalen photogr. und herausgegeben von C. Röttger. Mit erläuterndem Text von L. Stephani. 1. Lfg.: Das Grab der Demeter-Priesterin. Fol. in Mappe. Ebenda.

Aus der königlich Bayerischen Kunstgewerbeschule zu Nürnberg. Originalphotographien nach Studien, Entwürfen und ausgeführten künstlerischen und kunstgewerblichen Gegenständen aus sämmtlichen Fächern der Kunstschule. 3 Lieferungen. 48 Blatt Folio. Nürnberg, Soldan.

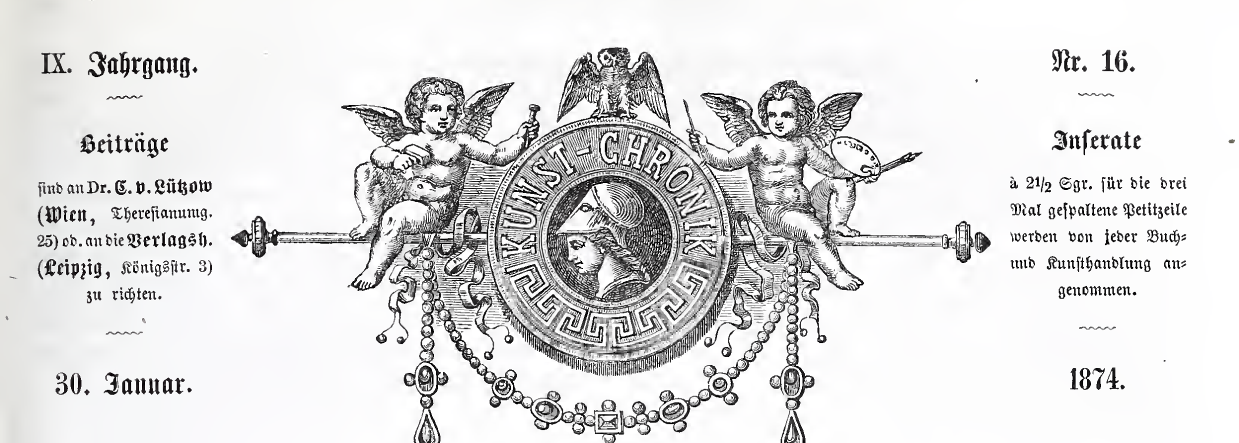
Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

30. Januar.



Nr. 16.

Inserate à $2\frac{1}{2}$ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Korrespondenz.

Genf, 27. Dezember 1873.

Soweit ich nach einem mehrmonatlichen Aufenthalte in der Stadt Calvin's zu urtheilen im Stande bin, dürfte über Kunst und Kunstwerke von hier nur selten zu berichten sein. Das Leben hat in Genf keinen großen Bedarf nach Aussprache in künstlerischen Formen. In den Bauten herrscht nackter Utilitarismus; selbst die Bestrebungen der Hotels, in einem gewissen Grade elegant zu sein, gehen über die fashionable Kaserne nicht hinaus. Die mittleren Klassen und das eigentliche Volk leben von Brot und Wein gestern und heute wie alle Tage. Für größern Aufschwung wird gelegentlich durch ein öffentlich ausgeschrieenes Flugblatt (z. B. über Bazaine) und durch die wöchentlichen Caricaturen des „Carillon“ Sorge getragen, die schlecht genug sind und regelmäßig den Bischof Mermillod behandeln. Diesen Märtyrer des Syllabus mit möglichst langer Nase dargestellt zu sehen, genügt im Durchschnitte zur Stillung der artistischen Bedürfnisse der hiesigen Bevölkerung und gewährt zugleich den politischen Passionen Befriedigung. Was die höheren Klassen anbelangt, die dafür renommirt sind, sehr exclusiv, sehr reich und voll Interesse für Kunst und Wissenschaft zu sein, so giebt es allerdings unter ihnen Liebhaber von Gemälden; doch geben diese stillen Freuden Einzelner dem öffentlichen Leben keinerlei Gepräge.

Die Stadt Genf besitzt ein Museum. Nebst einer kleinen Sammlung von Skulpturen, darunter einige interessante Arbeiten von Pradier, umschließt diese Anstalt eine kleine Gemäldesammlung, an 200 Nummern zählend. Während die Sammlung in Basel, obwohl ebenfalls sehr klein, durch ihre Bedeutung für Holbein einen sehr hohen Rang einnimmt und einen inneren, einheitlichen Sinn hat, trägt die Genfer Galerie durchaus den zufälligen Charakter jener Privat-Kabinette, wie wir sie so häufig in den Häusern reicher Leute als ein Stück eleganten Hausrathes finden. Sie stellt in keiner Weise eine Uebersicht einer Schule oder gar der gesammten Entwicklung der Malerei dar und dient daher dem Publikum zu nichts weiter als einem gelegentlichen Zeitvertreib und wird, wie ich höre, von den Künstlern sehr wenig beachtet. Dieser letztere Umstand ist jedoch zu bedauern, da die Sammlung einzelne Stücke besitzt, die, isolirt wie sie sind, sehr wohl verdienen, studirt und kopirt zu werden. Indem ich von neueren Bildern, worunter größere Sachen von Diday, Calame u. s. w., absehe, erwähne ich zunächst eines wunderbar edlen Bildes von P. Veronese, welches allein einen Gang nach dem „Musée Rath“ verlohnt. Es ist eines jener für ihn sehr kleinen Gemälde, wo die Figuren höchstens einen Schuh hoch sind, und stellt die Bestattung des Leichnams Christi dar. Das Bild ist, und zwar schon in älterer Zeit, so energisch gereinigt worden, daß die dem Meister eigenthümlichen zarten Lasuren alle verschwunden sind. Doch ist von den Vorzügen des Bildes noch genug erhalten, um es höchst interessant zu machen. Die Gestalten und Köpfe sind voll edlen Ausdruckes eines tiefen Schmerzes: Maria steht abgewendet, so daß man nichts von dem Gesichte sieht, doch liegt in der Gestalt ein wundervoller Ausdruck schmerzlichen Zusammenknickens. Das nächstbeste Bild der Sammlung ist ein überaus lebendiges männliches Por-

trait, dem B. van der Helst zugeschrieben. Ferner sah ich zwei Berghem; dieselben gehören zu der weniger geschätzten Art, welche die biblische Geschichte behandelt, sind aber zum mindesten sehr interessant. Eine kleine Skizze, Reitergefecht, von van der Meulen, gehört zum Geistreichsten, was ich je von ihm gesehen, voll Feuer in der Action, durchsichtig auf das Holz hingetuscht. Zwei sehr schöne warme Abendlandschaften von Goyen, ein sehr geistreicher Alchymist von dem seltenen Zorg; ein vortrefflicher F. Franck d. j. (nicht der Vater, wie der Katalog sagt) zeigt den Hexenmaler als beredten Interpreten des Gemüthszustandes zweier Schufte, die eben daran sind, gehängt zu werden. An großen Namen für gewöhnliche Bilder fehlt es nicht: Rubens, Tizian, Cuyp u. A. müssen ihre Namen für recht schwache Dinge hergeben.

Eine neue Acquisition, erst seit Kurzem im Museum ausgestellt, lockt ungewöhnlich viele Besucher an. Es sind dies zwei Bilder von Velazquez, Philipp IV. und seine Gemahlin (?), wie ich höre für 25,000 Frcs. angekauft. Ich habe die beiden lebensgroßen Brustbilder letzten Sonntag besichtigt und stehe nicht an, sie beide für unzweifelhafte Originale zu erklären. Es ist mir aber gänzlich unklar, was diese beiden Bilder in der Genfer „Galerie" sollen. Die dargestellten Persönlichkeiten haben gar keinen Bezug auf Genf, und der Kunstwerth, den beide ihrer Zeit besessen haben mögen, ist durch eine ganz frische Restauration so sehr beeinträchtigt, daß weder Künstler noch Publikum etwas daran lernen können. Beide Bilder sind bis zur Vernichtung jeder Spur des Vortrages gereinigt, die Wangen Sr. Majestät und Höchstdessen Ehegesponses mit frischem fröhlichen Roth neu „eingedeckt" und das Ganze sehr energisch gefirnißt worden. Der Kopf Philipp's IV. ist derselbe, nur jünger, wie ihn die Galerien von Wien und London besitzen, und von denen der in London durch seinen kühnen kraftvollen Vortrag jedenfalls den Vorrang behauptet. Die Genfer Sammlung besitzt ein Bild, „spanische Schule" bezeichnet, auf welchem zwei singende Figuren mit so überlegener Verve dargestellt sind, daß sie mehr Interesse gewähren, als eine ganze Sammlung frischrestaurirter „Velazquez" von der eben geschilderten Art. Was nützen hohe Namen, wenn nicht aus dem engen Rahmen des Bildes ein gewaltiges Wollen, ein glückliches Vollbringen uns entgegenleuchten, wenn wir uns nicht unmittelbar versetzt fühlen in die Gegenwart eines jener erlesenen Geister, die das Leben mit ganz besonderen Augen angesehen, und deren kerngesunde und einfache Art, das Gesehene darzustellen, auch dem Erfahrensten von heute ein stets aufs neue bewundertes Räthsel bleibt.

Seitdem die Stadt Genf Erbin des Herzogs von Braunschweig geworden, gebietet sie über ein Kapital von 25 Millionen, ist also recht wohl in der Lage, etwas zur Abrundung ihrer Galerie zu thun. Eine sachkundige Auswahl aus dem vorhandenen Material, verstärkt durch einige richtig geleitete Ankäufe, könnte der kleinen Genfer Sammlung, wenn auch keine universelle Bedeutung, so doch immerhin die eines guten Ueberblickes über die wichtigsten Epochen geben. Je mehr Sachkenntniß bei dieser Procedur in Anwendung käme, desto weniger Geld würde relativ nöthig sein. Die Erwerbung der beiden Velazquez deutet leider den Beginn des gerade entgegengesetzten Weges an.

W. Wy.

Nekrolog.

Karl Sprosse †. Ueber diesen kürzlich in Leipzig verstorbenen, besonders als Aquarellmaler ehrenvoll bekannten Künstler schreibt Max Jordan im „Leipziger Tageblatt":

„Es war ein ärmlich-einfaches Leben, das Sprosse geführt hat. Geboren am 11. Juni 1819 und von Haus aus gänzlich mittellos, kämpfte er schon seit den Knabenjahren täglich den Kampf um's Dasein. So kräftig und entschieden auch seine Anlagen waren, es fehlte seinem schüchternen und ungelenken Wesen an allem dem, was bei den Menschen modernen Schlages wohlgefällig macht. Ein gewisser republikanischer Stolz auf die Freiheit der Selbstbestimmung steigerte die Schwierigkeit seiner Laufbahn, indem er den Umgang oft sehr unbequem werden ließ, aber Jedermann, mit dem er verkehrte, mußte ihm das Lob der höchsten Gewissenhaftigkeit und jener Einfalt des Herzens zusprechen, die ihm immer wieder Freunde gewann. Nachdem er sich unter den äußersten Entbehrungen durch die Lehrjahre hindurchgearbeitet hatte, während welcher ihm besonders der treffliche Friedrich Brauer und der ältere Schnorr von Carolsfeld als Lehrer auf der hiesigen Kunstakademie förderlich gewesen waren, machte er sich seit 1836 ganz selbständig an das Studium der Natur, bereiste Sachsen und die Rheinlande und fand um das Jahr 1840 durch den um Erforschung der Baudenkmale Deutschlands hochverdienten Kunstschriftsteller Dr. Puttrich für längere Zeit Beschäftigung. Auf diese Weise wurde ihm der Schwerpunkt seines Talentes klar, der in der Architekturmalerei lag. Das Beste, was er geschaffen hat, gehört diesem Gebiete an. Wenn auch Sprosse an malerischem Reiz der Auffassung und an Eleganz des Vortrags von Anderen übertroffen worden ist, die Treue der Wiedergabe, die Genauigkeit des Studiums, das auf gründlicher Kenntniß der künstlerischen und wissenschaftlichen Hülfsmittel beruhte, und der unermüdliche Fleiß der Durchführung, die nirgends der Phrase oder der Schönfärberei Spielraum ließ, zeichnen seine Leistungen um so vortheilhafter aus, je seltener diese sich ganz an den Gegenstand hingebende Darstellungsweise geworden ist. Hatte er durch die ersten größeren Probe-Arbeiten sein Talent befestigt, so wurde ihm durch mehrmaligen Besuch Italiens, den er freilich nur Dank einer wahrhaft spartanischen Bedürfnißlosigkeit möglich machte, der Horizont erweitert und der Sinn für das Großar-

tige geweckt. Als seine Meisterstücke dürfen die Aquarellbilder römischer Ruinen und venezianischer Ansichten bezeichnet werden, die in den vierziger und fünfziger Jahren entstanden und denen sich in noch späterer Zeit die Aufnahmen in Griechenland gesellten, mit deren künstlerischer Verwerthung er in den letzten Jahren seines Lebens beschäftigt gewesen ist. In frischer Erinnerung sind den Kunstfreunden unserer Stadt die anziehenden kleinen Aquarellbilder einzelner Gebäude und Oertlichkeiten Leipzig's, die Sprosse im vorigen Jahr im Auftrage des Rathskollegiums für das dem Bürgermeister Koch zu seinem Jubiläum gestiftete Album ausführte, und die seine einfache, schlichte Vortragsweise kennzeichnen. Sprosse hat auch wiederholt mit Erfolg in Oel gemalt, allein die Wasserfarbe blieb sein eigentliches Element. Wenn jedoch sein künstlerischer Wirkungskreis umschrieben werden soll, so darf nicht vergessen werden, daß er außer dem Pinsel, der Feder und dem Bleistift auch die Radirnadel mit großer Sicherheit handhabte. In neuerer Zeit ist diese Seite der Thätigkeit Sprosse's durch den kürzlich verstorbenen A. Andresen (s. dessen Deutsche Maler-Radirer des 19. Jahrh. Band I.) gebührend gewürdigt worden. Je mehr die Künstler, namentlich der Landschaftsmaler, sich in unserer Zeit der Arbeit mit der Radirnadel entwöhnen, die ein nicht zu unterschätzendes technisch bildendes Handwerksmittel ist, desto höher sind Leistungen dieser Technik, wie sie Sprosse hinterlassen hat, zu schätzen.

Seitdem sich zu allen sonstigen Unbequemlichkeiten des Lebens bei Sprosse auch Krankheit eingestellt hatte, wurden seine Tage noch einsamer und freudenleerer. Vor Jahresfrist trat er, Dank der Fürsorge einiger Freunde, in das neue Johannis-Hospital ein, wo ihm die nur zu oft entbehrte regelmäßige Pflege zu Theil ward, die auch die erfreuliche Wirkung hatte, daß er wieder zu arbeiten vermochte; allein der tödtliche Keim, der in einem Herzfehler lag, bereitete ihm ein baldiges ganz plötzliches Ende.

Mit Sprosse ist einer der letzten Vertreter der Künstlerschaft vom alten Schrot und Korn hinweggegangen. Lebhaft empfand er und ließ er empfinden, daß er zu dem modischen Kunstbetrieb nicht passe. Mit Eifersucht bewahrte er seine Eigenart und auch seine Vorurtheile, die von seiner ganzen Persönlichkeit nicht zu trennen waren. Er haßte alles Scheinwesen, besonders aber alle Art von Spekulation mit künstlerischen Leistungen, und er ging darin so weit, daß ihm, der so oft „sein Brod mit Thränen aß und weinend auf seinem Bett gesessen", das Geldverdienen fast unangenehm war. Alle seine Wunderlichkeiten aber entsprachen im Grunde nur der einen wahrhaften Tugend des Künstlers: um der Kunst willen zu leben und zu schaffen und dabei lediglich dem innern Antrieb zu folgen. Und darum soll sein Name noch über das Maß dessen hinaus, was das Talent ihm zu erreichen vergönnte, in Ehren gehalten werden."

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Zeichenschulen in Oesterreich. Mit der Einführung allgemeiner Zeichenschulen in Oesterreich wird jetzt Ernst gemacht. Die ersten derselben treten in Wien und Brünn in's Leben. In Wien hat der Gemeinderath mit großer Liberalität für die Einführung einer allgemeinen Zeichenschule für Mädchen einige Räume des Pädagogiums zur Verfügung gestellt. Brünn verdankt die Einführung der allgemeinen Zeichenschulen in erster Linie der Energie des Statthalters Baron Weber. Für Wien haben diese allgemeinen Zeichenschulen als Vorbereitungsschulen für den Eintritt in die Akademie der bildenden Künste und für die Kunstgewerbe ihre specielle Bedeutung, sowie auch für diejenigen Studirenden an Gymnasien und an anderen Bildungsanstalten, welche eine gründliche Kenntniß des Zeichnens für ihren künftigen Lebensberuf brauchen.

Deutsches Gewerbemuseum in Berlin. Ueber die Unterrichtsanstalt dieses Museums lesen wir in der Vossischen Zeitung: Der Unterricht wird mit Rücksicht auf die Berufsstellung der ca. 500 Schüler, von denen vier Fünftel als Gehülfen oder Lehrlinge den verschiedenen Kunstgewerben angehören, in den eigentlichen Zeichen- und Modellir-Klassen Abends von ½6 bis ½10 und Sonntag Vormittags von 8 bis 12 Uhr ertheilt. Nur die Damen-Klassen sind Nachmittags, die beiden Kompositions-Klassen aber den ganzen Tag über geöffnet. — Die Unterrichts-Methode hält auch ferner streng das Ziel im Auge, weder Dilettanten noch Künstler, sondern Kunstgewerbetreibende zu bilden und sie mit denjenigen Darstellungsweisen vertraut zu machen, die für ihren künftigen, in allen Zweigen dem Handwerk verwandten und entstammenden Beruf ihnen förderlich sind. — Dagegen hat der Unterrichtsplan einige wesentliche Aenderungen und Erweiterungen erfahren. Die mit den Zielen einer Unterrichtsanstalt für Kunstgewerbtreibende wenig zusammenhängenden Klassen für Bau- und Maschinenzeichnen sind ausgeschieden. Dafür ist nach den vorbereitenden Klassen für geometrisches Zeichnen und für lineares Ornamentzeichnen eine Architekturzeichen-Klasse eingeschoben, der in zwei Abtheilungen, einer ornamentalen und einer figürlichen, die Gypszeichen-Klasse folgt. Neben die dann folgende Klasse für Figuren- und Aktzeichnen ist eine Thierzeichen-Klasse getreten, die beide durch Vorträge über Anatomie ergänzt werden. — Für Damen gesondert besteht eine Ornament- und eine Blumenzeichen- und Malklasse, doch ist es den Damen auch wie bisher gestattet, die übrigen Klassen, besonders die beiden Kompositions-Klassen zu besuchen, deren Unterricht auf den ganzen Tag von 9 bis 5 Uhr ausgedehnt ist. Die eine dieser Kompositions-Klassen unterrichtet im Entwerfen von Möbeln, Geräthen, Gefäßen und baulichen Ornamenten, die andere in der Komposition der sog. Flachmuster für Weberei, Stickerei, Zeug- und Tapetendruck, so wie in dekorativer Figurenkomposition. — Neben diesen Zeichenklassen bestehen zwei Klassen für ornamentales und figürliches Modelliren, jede mit einem Abend- und einem Sonntagskursus, an denen sich nach wie vor ebenfalls Damen betheiligen können. Die Bibliothek, deren Besitz an kunstgewerblichen und ornamentalen Werken erfreulich gewachsen ist, bietet Montag, Dienstag, Freitag und Sonnabend Abends von ½7 Uhr bis ½9 genügenden Platz für ca. 30 Leser und kann nach persönlicher Meldung beim Director auch tagüber von 10 bis 3 Uhr benützt werden.

Kunstvereine.

:|: **Bamberg.** Am 12. Dezember 1873 feierte der Bamberger Kunstverein sein fünfzigjähriges Jubiläum. Er war am 12. Dezember 1823, als der bekannte Kunstschriftsteller Joseph Heller mit mehreren Kunstfreunden hiesiger Stadt den Verein stiftete. Damals bestand noch kein ähnlicher Verband in Deutschland, und sonach ist der Bamberger Kunstverein als der älteste zu betrachten. — Im verflossenen Sommer erschien dahier in der Buchner'schen Verlagsbuchhandlung: „Bamberg, Ein Führer durch die Stadt und ihre Umgebung für Fremde und Einheimische." Wir machen auf dieses schön ausgestattete Schriftchen deßhalb hier aufmerksam, weil in demselben hauptsächlich die kunstgeschichtliche Seite hervorgehoben ist, indem der Verfasser bestrebt war, die auf Bamberg bezüglichen Ergebnisse der neuesten Kunstforschung hier zusammenzustellen.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. J. M. **Hamburg.** Die Frage des Denkmals für die 1870/71 gefallenen Hamburger ist im letzten Monat des verflossenen Jahres nach einem endlosen Hin- und Herzerren im Plenum und in gemischten und anderen Kommissionen und

Ausschüssen der beiden Körperschaften, welche die Regierungsmaschinerie unseres Freistaats bilden, zu einem Abschluß gelangt; es bleibt dabei, daß der prämiirte Entwurf des Herrn Professor Schilling an einer von der ursprünglich bestimmten Lokalität nur wenige Schritte entfernten Stelle zur Ausführung gelangt. Die letzte und entscheidende Diskussion in der Bürgerschaft war im Ganzen vernünftiger und sachgemäßer, als man nach der Zusammensetzung dieser Versammlung und eingedenk der trübseligen Erfahrungen, welche wir mit der Behandlung artistischer Fragen in anderen Parlamenten, beispielsweise im Deutschen Reichstage, gemacht haben, erwarten durfte. Besonders erfreulich ist es, daß der Vorschlag einer Minorität des betreffenden bürgerschaftlichen Ausschusses, anstatt des bei der Ausschreibung der Konkurrenz in Aussicht genommenen Platzes in den Wallanlagen, einen andern, mitten in der Stadt und in architektonischer Umgebung belegenen, zu wählen, und Herrn Professor Schilling aufzufordern, dem entsprechend einen anderen Denkmals-Entwurf auszuarbeiten, mit überwältigender Majorität abgeworfen wurde. Die Annahme desselben würde in der That nicht allein eine weitgehende Rücksichtslosigkeit gegen den prämiirten, sondern auch eine auffallende Ungerechtigkeit gegen die übrigen bei der Konkurrenz durch zum Theil sehr beachtenswerthe Entwürfe betheiligt gewesenen Bildhauer involvirt haben. — Bei meiner kurzen Uebersicht der Ausstellung des Kunstvereins fasse ich die Monate Dezember und Januar zusammen. Den Löwenantheil nehmen abermals die Landschaften für sich in Anspruch, und unter diesen wiederum diejenigen, welche sich ihre Motive aus nordischen Ländern geholt haben. Wegen ihrer lebendigen und charakteristischen Wiedergabe der wilden und zerrissenen Küstengegenden Skandinaviens verdienen besondere Erwähnung: Erdmann (schwedischer Fjord) und R. Fresenius (norwegische Küste); beide machen den Versuch, das schwierige Problem einer schäumenden und gewaltigen Brandung zu bewältigen; ungeachtet der Bravour, womit dies geschehen ist, finde ich doch in dem nicht vollständigen Gelingen des Versuchs eine weitere Bestätigung der Ansicht, daß eine heftige Brandung zu denjenigen Dingen gehört, deren Darstellung sich den Mitteln des Malers entzieht. Abgesehen davon herrscht in den wüsten Steinmassen, der stimmungsvollen Atmosphäre und dem stürmischen Wogendrang eine düstere und grandiose Poesie, welche unleugbar größere Reize besitzt, als die zahmeren Landschaften aus Deutschland (durch Rud. Koch, Rodeck, Ruths und Mecklenburg gut vertreten) und Frankreich (wo eine ungewöhnlich gute und nicht in seiner sonstigen, mit der weißen Farbe zu viel schmierenden Weise gehaltene Leistung Schliecker's, Straße in Rouen, auszeichnende Erwähnung verdient). Die italienische Landschaft war sehr anziehend durch Peters in Stuttgart (Osteria bei Mentone), vortrefflich durch ein Bild von Ed. Schleich (aus der Campagna) und sehr mittelmäßig durch Berninger's „Strand in Neapel" vertreten. Bei letzterem wird uns sogar die Freude an dem gesättigten Blau des Meeres durch die mißlungene figurenreiche Belebung des Strandes verkümmert. Es ist schon traurig, wenn eine mulier formosa superne als Fisch ausläuft, aber ganz unerträglich wirkt es, wenn wie hier die Figuren oben Holzklötzen gleichen und ihre unteren Extremitäten von den Knieen sich in einen unerklärlichen gelben Nebel oder Triebsand oder Koth auflösen, so daß faktisch auf dem ganzen mit Menschen und Thieren reich belebten Bilde kein einziger Fuß zu sehen ist. — Unter dem Begriff des Sport mögen zwei im Uebrigen durchaus verschiedene Bilder, Ockel's „Kapitalschwein" und Northen's bunte und sonnig helle „Falkenjagd" in einem Athemzuge genannt werden. — Von den Werken, welche unter den Begriff des Genre fallen, ist Schaumann's „Hochzeitbitter" doch etwas zu geleckt ausgefallen. Die Zeit der überfirnißten und unwahren Darstellung des idyllischen Landlebens ist wohl für die bildende Kunst nicht weniger vorüber als für die Literatur. C. Hoff bringt ein gut gemaltes Bild „Am Todtenbette", wobei nur ungewiß bleibt, ob das junge Mädchen mit dem indifferenten Gesichtsausdruck am Sterbelager einer Mutter, Schwester oder Freundin steht. Diese Ungewißheit, diese Schwierigkeit, sich über die Intention des Künstlers klar zu werden, läßt den reinen Eindruck vollständiger Befriedigung nicht aufkommen. Ein Motiv, welches in einer größeren Komposition als bescheidene Episode vielleicht an seinem Platze wäre, herauszuheben und zu einem selbständigen Kunstwerk zu gestalten, dessen außerhalb des Rahmens liegende Erklärung zweifelnd und unruhig zu errathen der Phantasie des Beschauers überlassen bleibt, ist ein sehr bedenkliches Wagniß. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß dem Bilde die eine Hälfte fehlen müsse, oder daß man hier nur eine sorgsame Studie zu dem im vorigen Jahre hier ausgestellten Gemälde desselben Meisters „Am Todtenbette der Tochter" vor sich habe. — Für Freunde von Stillleben haben Julie Zeyß und Laerpel durch umfangreiche Blumenstücke, für solche, welche an hübschen Kleidern Freude haben, P. Händler und P. Spangenberg in Berlin durch ihre Toilettenbilder bestens gesorgt. — Aquarelle waren in ziemlicher Anzahl und vorzüglicher Qualität von L. Spangenberg (darunter einige von hoher Vollendung), Rud. Koch, Hünten und Ruths vorhanden.

B. **Düsseldorf.** Seit unserem letzten Ausstellungsbericht, worin wir bereits einige neue Bilder von Andreas Achenbach zu erwähnen Gelegenheit hatten, brachte dieser unermüdlich schaffende Künstler wieder eine ganze Reihe jüngst vollendeter Gemälde zur Ausstellung, die nacheinander dem Salon des Herrn Schulte zur höchsten Zierde gereichten. Da ist zunächst eine große Marine zu nennen, deren wirkungsvolle Darstellung allgemeine Bewunderung erregte. Ein anderes kleineres Seestück und mehrere westfälische Landschaften reihten sich diesem gewaltigen Bilde würdig an und fesselten durch die naturwahre Auffassung und die technischen Vorzüge der Behandlung in hohem Grade. Besonders war dies bei einer äußerst fein gestimmten niederländischen Landschaft mit Kühen der Fall, die wir füglich zu Achenbach's besten Werken zählen können. Eine kleine Landschaft von G. Oeder sprach ebenfalls in ihrer anspruchslosen Einfachheit sehr an und bekundete auf's Neue das große Talent des Künstlers. Emil Hünten schilderte in einem umfangreichen Bilde mit wirkungsvoller Lebendigkeit die Wegnahme einer französischen Batterie durch das preußische 11. Ulanen-Regiment im Gefecht von Loigny am 2. Dezember 1870, während L. Kolitz einige andere Scenen aus demselben Kriege mit besonderer Berücksichtigung der landschaftlichen Umgebung zur Anschauung brachte. Besonders reichhaltig war das Fach der Bildnißmalerei vertreten, und wir fanden darin höchst rühmenswerthe Leistungen von H. Lauenstein (zwei reizende Kinderköpfchen), Frau Marie Wiegmann, Otto Rethel, J. Scheurenberg, C. Bertling u. A., in denen Aehnlichkeit und geistvolle Auffassung in gleicher Weise anerkannt werden mußten. Auch das „Profil" von Wieschebrink, dem Sohne des bekannten Genremalers, kann hierbei mit Lob erwähnt werden; es zeigte das Brustbild eines Hellebardiers, der lachend den Becher an die Lippen setzt. Kräftig in der Farbe und lebendig aufgefaßt, zeugte dies Erstlingswerk von entschiedenem Talent. Höchst originell, aber in ihrer scharfen Charakterisirung fast zu weitgehend waren die Portraits eines alten Ehepaares von W. A. Schade, die an Werke der altdeutschen Schule erinnerten. Unter den Genrebildern befanden sich recht schätzenswerthe Sachen von Salentin, Sondermann, J. Simonds u. A., die aber sämmtlich durch die von uns bereits erwähnte „Ländliche Idylle" von Knaus (s. Nr. 12 d. Bl.) weit übertroffen wurden. Dies prächtige Bild, das leider nur wenige Tage ausgestellt war, erregte das größte Aufsehen und zog zahlreiche Beschauer an, die sich an der Originalität der Auffassung und der meisterhaften Behandlung weidlich erfreuten. Gedenken wir nun noch einiger Landschaften von Pohle, Jungheim, Ebel, Frl. v. Grab, und der Stillleben von Miß Searle und Kindler, so können wir uns der Ausstellung von Bismeyer & Kraus zuwenden, wo sich ebenfalls viele sehenswerthe Neuigkeiten befanden. Besonders zahlreich waren hier wieder die Werke der französischen und belgischen Schule vertreten, denen sich sogar ein Bild von Lobbedez in Madrid zugesellte; die Vergleichung mit diesen auswärtigen Erzeugnissen bietet immer ein lehrreiches Interesse. Von den Düsseldorfer Künstlern, die hier ausgestellt hatten, nennen wir zunächst A. Chavannes, dessen Schweizer-Landschaft so sonnig und naturalistisch wahr in der Wirkung erschien, daß wir ihr unbedingtes Lob spenden können, zumal sie auch in der Ausführung den Ansprüchen genügte, die wir an jedes Kunstwerk zu stellen berechtigt sind, während sich viele der jüngeren Landschaftsmaler in einer allzu dekorativen Behandlungsweise gefallen. Wir rechnen zu diesen u. A. auch P. Hoffmann, der feine Begabung durch Oberflächlichkeit stark beeinträchtigt, wie seine neueste Landschaft wieder deutlich bewies. Dieselbe hätte bei ihrer wirkungsvollen Anlage einen

ganz anderen Eindruck hervorbringen können, wenn sie nicht gar so flüchtig behandelt wäre. Einen erfreulichen Fortschritt in dieser Beziehung zeigten einige Strand- und Seebilder von Adelskold, deren stimmungsvolle Haltung Anerkennung verdient. Auch die „Norwegischen Landschaften" von A. Normann bewiesen ein erfolgreiches Streben nach charakteristischer Wahrheit in Auffassung, Farbe und Beleuchtung, und Niels Möller bewährte sich ebenfalls als ein tüchtiger Darsteller seiner skandinavischen Heimath. Die deutschen Landschaften von H. L. Brinckmann sind stets sehr hübsch komponirt und durchgeführt, leiden aber mitunter durch eine trockene und harte Farbe. Der Mondschein von Felix Kreutzer hatte viel Schönes in der Stimmung, wogegen uns die Mondscheinlandschaft von Oeder weniger zusagte. Ganz vortrefflich war eine kleine Ansicht von Neapel von A. Flamm, die als ein wahres Kabinetsstück gelten kann. Die „Straße von Stambul" von Th. v. Eckenbrecher bot mit ihrer reichen Staffage ein interessantes und jedenfalls sehr getreues Bild orientalischen Lebens, und zeugte auf's Neue für die vielseitige Begabung dieses Künstlers, dessen Landschaften aus Island wir erst kürzlich rühmend hervorheben konnten. Die Architekturbilder von Weysser und Odelmark dürfen wir auch nicht anzuführen versäumen, da sie nicht ohne Verdienst waren. Ein treffliches Genrebild von Max Volkhard zeigte unter dem Titel „Auf Reisen" zwei elegante junge Damen, die von einem alten Aufseher in einer Gemäldegalerie herumgeführt werden. Feines Kolorit und gewandte Pinselführung zeichnen das Gemälde aus, welches auch in der Individualisirung der Figuren recht gelungen erscheint. J. Leisten brachte in einem kleinen Gemälde mit vielen Figuren die Ansicht eines Saales der französischen Abtheilung aus der Wiener Weltausstellung und erwarb damit allseitigen, wohlverdienten Beifall. Ganz vorzüglich müssen wir auch die „Pferde im Schnee" von Nicutowsky nennen, die in Zeichnung und Farbe gleich tüchtig waren. Ein großes Stillleben von Ernest Preyer brachte mit vieler Bravour Früchte, Gefäße, Stoffe, Geschmeide und andere Gegenstände zur Anschauung und hatte in der geschmackvollen Anordnung und der koloristischen Wirkung viel Gutes.

S. Schwerin. In der permanenten Gemäldeausstellung des Vereins hiesiger Künstler und Kunstfreunde sind gegenwärtig recht interessante Novitäten ausgestellt. Die erste derselben, ein ziemlich großes Genrebild von Frau Pauline Soltau, geb. Suhrlandt, stellt eine junge hübsche Bäuerin in der malerischen Dorftracht der Birstower (Birstow, Dorf bei Rostock) dar, welche am Spinnrade sitzend träumerisch vor sich hin blickt. Komposition, Auffassung und Farbenharmonie sind sehr ansprechend. Das Bild würde aber in einem kleineren Formate sicherlich noch mehr gewinnen. — Die andern drei Novitäten sind Thierstücke von Carl Suhrlandt hieselbst. Das eine Bild desselben stellt eine so eben ausgetriebene Kuhherde dar, welche zur Weide geht, das zweite einige Enten, welche an einem mit Schilf bewachsenen Teiche auf Nahrung ausgehen, und das dritte zwei langsam zur Tränke gehende Kühe. — Suhrlandt hat das Thierleben, wie man sieht, sehr sorgsam studirt und das Charakteristische mit großer Naturtreue wiedergegeben. Aus dem Atelier desselben Künstlers sind kürzlich zwei Jagdstücke in die großherzogliche Gemäldegalerie übergegangen. Beide sind nach Naturskizzen aus der Umgegend des Donflusses in Rußland gemalt und durch ihre eigenartige Darstellung von Land und Leuten sehr interessant. — Kürzlich war auch in der großherzoglichen Gemäldeausstellung das nach einer Original-Photographie gemalte Porträt des Generalfeldmarschalls Grafen von Moltke ausgestellt. Es ist von Andreas Kielmann in Oel gemalt und ein Brustbild in Lebensgröße. Die stattliche Gestalt des gefeierten Strategen ist vortheilhaft zur Anschauung gebracht. Zu der richtigen Auffassung tritt eine überraschende Aehnlichkeit. Der Hintergrund ist vortrefflich abgetönt, so daß die Gestalt sich klar abhebt und aus dem Bilde heraus zu treten scheint.

Vermischte Nachrichten.

✶ **Die bayerischen Stände und die monumentale Kunst.** Unter diesem Titel bringt die Augsburger Allg. Ztg. aus der Feder Friedrich Pecht's mehrere Artikel, welche zur Charakteristik der auch von uns wiederholt beleuchteten öffentlichen Kunstzustände Deutschlands einige drastische Beiträge liefern. Pecht greift nämlich über die Grenzen seines eigentlichen Thema's hinaus und geißelt mit vollem Recht die klägliche und frivole Art, wie in den meisten deutschen Ständekammern, im deutschen Reichstag an der Spitze, die Kunstangelegenheiten betrieben werden. Der deutsche Reichstag enthält weder einen Künstler, noch einen Kunstverständigen von vertrauenswürdiger Qualität. Denn den sonderbaren Schwärmer vom Rhein wird Niemand im Ernst dazu rechnen wollen! Und Pecht fragt: „Hat nicht jeder beliebige Bierbrauer mehr Aussicht, zum Vertreter der höchsten Anliegen seiner Nation gewählt zu werden, als ein Semper oder Neureuther, ein Kreling, Piloty oder Feuerbach? Hat bei der jetzigen allgemeinen Deputirtennoth und ihrem schamlosen Diätenbettel irgend Jemand den Namen eines Künstlers auch nur nennen gehört? Darf man sich da oder nach der trostlosen Berliner Leitung unserer Angelegenheiten auf der Wiener Weltausstellung noch wundern, wenn auch bei uns die Barbarei in den Anschauungen noch keineswegs überwunden erscheint?" In Oesterreich, auf dessen entschieden in glücklicher Entwickelung begriffene Kunstzustände der Autor als auf ein nachahmungswerthes Vorbild hinweist, ist es in parlamentarischer Hinsicht nicht besser. Auch in seiner Volksvertretung wird man die eigentlichen Fachmänner auf dem Gebiete der Kunst umsonst suchen. Das wäre also hüben und drüben das Erste, worauf hingearbeitet werden muß: Wahlen von kunstgebildeten Fachmännern (Künstlern, Kunstgelehrten und Kunstfreunden) in die Kammern, zur Wahrung der höchsten künstlerischen Interessen der Nation. — Auf die speziell bayerischen Kunstangelegenheiten übergehend, bespricht Pecht u. A. die Behandlung, welche der Bau des neuen Münchener Polytechnikums von Seiten der Staatsbehörde erfahren hat. Bei diesem im edelsten monumentalen Stil ausgeführten Bau war der ursprüngliche Voranschlag nur um circa 40,000 Fl. überschritten, obwohl derselbe bald nach dem Beginne schon um ein volles Viertel vergrößert werden mußte, der Architekt demnach volle 300,000 Fl. mehr in Anspruch zu nehmen berechtigt gewesen wäre. Dafür harrt er denn auch heute noch auf die Bewilligung der für die künstlerische Verzierung der Aula nöthigen Summe, in welcher, als dem Mittelpunkte des Ganzen, die Dekoration doch gipfeln sollte. Ja, der frühere Ressortminister soll sich auch dann noch nicht haben entschließen können, diese zu verlangen, als sie ihm von Seite der Stände selbst angeboten wurde!" Wenn es also in Sachen der Kunst um die Stände schon schlecht genug steht: um wieviel schlechter noch bei dem gewöhnlichen Schlage der deutschen Büreaukraten und Minister. Diesen fehlt es nicht nur selbstverständlich an jeder künstlerischen Einsicht, sondern auch an den Elementen kunst- und kulturgeschichtlicher Bildung, von einer erleuchteten Volkswirthschaftslehre ganz zu geschweigen! Denn sonst würden sie wissen, daß eines der wesentlichsten Elemente in der Erziehung des Volkes, eine der sichersten, unversiechlichen Quellen des Wohlstandes und der Macht einer Nation in der Kunst und dem von ihr befruchteten Kunsthandwerk zu suchen ist. Unsere zweite Forderung lautet also: Fort mit den kunst- und bildungsfeindlichen Büreaukraten aus den leitenden Stellen und den Ministerien, die für die geistigen Interessen der Nation zu sorgen haben, und Ersatz derselben durch Männer der neuen Zeit, welche die richtige Einsicht in alles dasjenige mitbringen, was Deutschland auf den Gebieten seiner Kunst und Kunstpflege Noth thut!

✶ **Prof. Dr. Carl Lemcke** entfaltet in seiner neuen Stellung in Amsterdam eine rührige Thätigkeit. Außer verschiedenen Lehrkursen an der Akademie der Künste hält er auch einen Cyklus von öffentlichen Vorlesungen über deutsche Kultur-, Literatur- und Kunstgeschichte, welche sich eines großen Zuspruchs erfreut. Der erste Herr Bürgermeister von Amsterdam thront auf Nr. 1 der Plätze, und der lebendige geistvolle Vortrag unseres braven Landsmannes macht selbst holländische Seelen „lachen und weinen."

Holbein's Solothurner Madonna. Herr Fr. A. Zetter in Solothurn theilt uns über den bis jetzt geführten Proceß um die sogenannte Solothurner Madonna mit dem Jesuskind, von Hans Holbein d. J. mit, daß das Obergericht des Kantons Solothurn am 15. November 1873 in Bestätigung des unterm 15. August 1873 vom Amtsgerichte Solothurn und Lebern einstimmig ausgefällten Urtheils mit Einmuth zu Recht erkannt und gesprochen hat: Herr Fr. A. Zetter und

sein Mitbeklagter der Kunstverein der Stadt Solothurn haben der Gemeinde Grenchen, zu Gunsten der dortigen Allerheiligen-Kapelle „das Bild von Hans Holbein, dem Jüngern, zubenannt „die Solothurner Madonna mit dem Jesuskinde" nicht herauszugeben, und ihr auch nicht den geforderten Gegenwerth von Frs. 30,000 zu bezahlen, indem er das besagte Bild auf dem Wege des Vertrages, gegen Ausrichtung der bedungenen Gegenleistungen, und in Folge förmlicher Uebergabe rechtmäßig erworben habe und besitze.

✶ Heinrich von Angeli war kürzlich von Wien an den Hof von Potsdam geladen, um das kronprinzliche Paar von Deutschland zu porträtiren. Der Maler legt soeben die letzte Hand an die beiden Bildnisse, und es herrscht nur Eine Stimme darüber, daß dieselben an Aehnlichkeit und koloristischer Feinheit zu dem Glücklichsten gehören, was der ausgezeichnete Künstler geschaffen. Die Bilder werden in der Wiener „Deutschen Zeitung" folgendermaßen geschildert: „Der Sieger von Wörth erscheint, wie wir ihn uns nicht anders vorstellen, im vollen prangenden Waffenschmucke. Das Antlitz, in dessen Ausdruck treuherzige Freundlichkeit die Würde des Helden und zukünftigen Herrschers mild überstrahlt, ist dem Beschauer entgegengerichtet. Die Linke in die Seite gestemmt, die Rechte auf den Pallasch stützend, steht die hochgewachsene Gestalt (bis nahe an die Knie sichtbar) fest und kerzengerade vor uns; über der weißen Uniform trägt der Kronprinz den goldenen Küraß, auf dem die Orden und Kriegsauszeichnungen glänzen; das Ganze ist ein Urbild männlicher Kraft und edler Menschlichkeit. — Schlicht und fast bürgerlich, wenn der reiche Perlen- und Edelsteinschmuck auf dem rothen, sammtbesetzten Kleide nicht wären, würde das Bild der Kronprinzessin uns anmuthen. Aber eben das macht hier auch das Charakteristische der Auffassung aus. Wir haben das Bild einer feingebildeten, allen geistigen Interessen ein offenes Herz entgegenbringenden edlen Dame vor uns, die einem anregenden Gespräche in gelassener Haltung zu lauschen scheint. Eine Rose am Busen und der Ausblick aus der wappengezierten Halle ins Freie deuten auf die Freundin der Natur. Es ist die anmuthigste Darstellung echter Weiblichkeit, die wir uns als Gegenstück zu dem vorhin geschilderten Werke denken können." Wie wir hören, sind die Bilder bei dem Künstler noch einmal bestellt; die Wiederholungen sollen für den Petersburger Hof bestimmt sein.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

Rollett, Hermann, Die drei Meister der Gemmoglyptik Antonio, Giovanni und Luigi Pichler. Eine biographisch-kunstgeschichtliche Darstellung. Mit einem Bildnisse Giovanni Pichler's nach einem Intaglio Luigi Pichler's. gr. 8⁰. Wien, Braumüller.

Kataloge.

Isaac St. Goar in Frankfurt a. M. Auktion den 2. Februar u. ff. Verschiedene Bibliotheken, darunter ein Theil der von Dr. Lotichius in Italien gesammelten Bibliothek ausser Büchern auch hervorragende Kupfer- und Holzschnittwerke enthaltend. 2057 Nummern.

Rudolf Lepke in Berlin. Versteigerung den 4. Febr. Sammlung des Herrn Casper aus Paris: (Letzte Abtheilung) Gemälde, Pendulen, Broncen, Porzellane etc. 160 Nummern.

Prachtwerke.

Schwind, M. v., Das Mährchen von den sieben Raben und der treuen Schwester. Holzschnitt-Ausgabe nach Zeichnungen von J. Naue, mit Text von G. Floerke. qu. Fol. cart. Leipzig, Dürr.

Carstens' Werke. Herausgegeben von H. Riegel. II. Band: 36 Tafeln in Stichen von W. Müller, H. Merz, L. Schulz, und Lithographien von G. Koch. Mit Text. qu. Fol. Leipzig, Dürr.

Schulze, Fritz, Schwarze Bilder aus Rom und der Campagna. Mit Text von G. Floerke. Fol. Leipzig, Dürr.

Richter, Ludwig, Handzeichnungen, 8 Blatt nach den Originalen in photographischem Druck ausgeführt. Leipzig, Naumann.

Brehmer, Johanna, Das Blumenjahr. Zwölf Monate mit Sinnsprüchen deutscher Dichter (in Blumenornamenten), nach Aquarellen in Farbendruck ausgeführt. gr. Fol. in eleg. Callico-Mappe. Wandsbeck, Seitz.

Kupferstiche.

Meyerheim, P., Aschenbrödel, in Mezzotinto gest. von F. A. Andorff. gr. Fol. (60 u. 45 C.) Berlin, Duncker.

Lithographien.

Mintrop, Th., Maibowle. qu. Royal Fol. (52 u. 101 C.) Düsseldorf, Michels.

—— Waldmeister und Rebensaft, Pendants. gr. qu. Fol. (43 u. 61 C.) Ebenda.

—— Das Christkind. qu. Fol. (19½ u. 32 C.) Ebd.

Photographien.

Bendemann, Ed., Lessing's Nathan der Weise. Blatt 1. Nathan's Heimkehr, 2. Nathan und der Tempelherr. (68 u. 48 C.) München, Bruckmann.

Ekkehard. Photographien nach Original-Cartons Münchener Künstler. 1. Blatt, Ekkehard trägt Frau Hadwig über die Klosterschwelle, von A. Liezen-Mayer. 2. Blatt, Rudiman und Kerhildis, von E. Grützner. 3. Blatt, Audifax und Hadumoth, von J. Flüggen. 4. Blatt, Virgilius auf dem Hohentwiel, von Herterich. (43 u. 31 C.) München, Flüggen & Co.

Galerie moderner Meister. Nach den Originalgemälden photographirt. No. 1515. Römische Ciociarra, von A. Zona. 1516. Galgenhumor, von C. Arnold. 1517. Gewohntes Plätzchen, u. 1518. Rast im Walde, von Ad. Begas. 1519. In Gedanken, u. 1520. Nachmittagsstündchen, von F. Kraus. 1521. Die junge Virtuosin, u. 1522. Stern von Graz (Mädchenbrustbild), von M. v. Strantz. Diverse Formate. Berlin, Schauer.

Hamburger Gemäldegalerie. 24 Blatt, photographirt nach den Originalen. No. 1. Die Walpurgisnacht, von G. Spangenberg. 2. Puritaner auf der Morgenwacht, von Camphausen. 3. Tilly im Todtengräberhäuschen am Vorabende der Schlacht von Leipzig, von Conräder. 4. „Bitte um Obdach!" von Gensler. 5. Die Nonne, von G. Max. 6. Die Niobiden, von J. Wraske. 7. Der Toast auf die Braut, von Vautier. 8. Das gestörte Verlobungsfest, von Hertel. 9. Sturm der Preussen auf Planchenois, von Northen. 10. Kirchgang in der Probstei, von F. Schlesinger. 11. Mutter an der Leiche ihres kranken Kindes, von Franquelin. 12. Lear mit der Leiche Cordelia's, von L. Asher. 13. Pariser Gamins, von K. Hausmann. 14. Wandernde Spielleute, von C. Schlesinger. 15. Siesta, von Carl Becker. 16. Luther, nachdem er die Thesen angeschlagen, von G. Cornicelius. 17. Charitas, von Decaisne. 18. Charitas, von C. Eybe. 19. Der Alchymist, von C. Meer-Webb sen. 20. Savoyardenknabe bei der Morgentoilette, von Horunny. 21. Trift bairischer Ochsen, von Braith. 22. Im Klostergarten, von O. Achenbach. 23. Ruhende Schafe, von L. Verboeckhoven. 24. Der zudringliche Bettler, von A. Stockmann. Wandsbeck, Mencke & Co.

Lippelt, J., Venus und Adonis, Marmorstatue. (22 u. 18 C.) Ebenda.

—— Engel mit Palmzweig, Marmorstatue. (19 u. 12 C.) Ebenda.

Wink, L., Lorelei, Marmorstatue. (18 u. 15 C.) Ebd.

Wagner, Alex., Zeichnungen zu Goethe's Goetz von Berlichingen. 1. Titelbild zur ganzen Serie. 2. Goetz und Weislingen. 3. Adelheid und Franz. (55 u. 43½ C.) Berlin, A. Duncker.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

6. Februar.



Nr. 17.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Sammlung Wilson.

Vor uns liegt die unlängst erschienene dritte Auflage des Katalogs dieser aus Anlaß ihrer vorigjährigen Ausstellung in Brüssel so viel besprochenen Sammlung*), eines Katalogs, der als solcher zu den glänzendsten — oder besser gesagt zu den bestechendsten — Leistungen der modernen Kunstliteratur zu zählen ist. So wie jene Ausstellung zum Besten der Brüsseler Armen ein großartiger Akt der Humanität war, so kommt auch der Ertrag des mit noch nicht dagewesenem Luxus gedruckten und mit 68 Radirungen von der Hand der ersten französischen Radirer ausgestatteten Verzeichnisses ausschließlich dem angegebenen milden Zweck zu Gute. Die erste, freilich nur sehr kleine Auflage war ganz, die zweite zum Theil zu Geschenken bestimmt. Der Katalog soll dem Besitzer der Sammlung 100,000 Francs gekostet haben.

Das Alles wäre nun sehr schön, und jedenfalls geeignet, uns vor dem gütigen Geber mit Achtung zu erfüllen. Aber die Bilder des Herrn John W. Wilson werden dadurch nicht besser. Im Gegentheil, meinen wir, hätte der Besitzer vielleicht klüger gehandelt, wenn er die Reklame, die der Katalog seinen Bildern macht, etwas weniger geräuschvoll in's Werk gesetzt hätte. Man soll die Kritik nicht ohne Noth reizen, denn sie beißt; und Herr Jules Anspach, Bürgermeister der kunstsinnigen Stadt Brüssel, hätte gewiß das baare Geld für die Speisung seiner Hilfsbedürftigen ebenso gern genommen wie die Stöße dickleibiger Katalog-Quartanten, die er nun erst wieder verschleißen muß.

Doch sei dem, wie immer, uns geht nur die Qualität der von Herrn Wilson ausgestellten Bilder an, und da gestehen wir denn offen, daß wir das gar so große Aufheben, das man in französischen und belgischen Blättern von ihnen macht, nicht völlig begreifen können. Es ist wahr: die Sammlung enthält etwa ein Dutzend Werke vorzüglicher Qualität von altniederländischen Meistern und dazu noch etwa ein halbes Dutzend ebenfalls ganz guter Bilder, besonders der modernen französischen und der englischen Schule. Aber wir fragen: ist das genug, um einer Sammlung, die an die 250 Bilder zählt, einen so außerordentlich hohen Platz unter den Privatgalerien Europa's anzuweisen? Wir denken doch nicht! Eine Privatsammlung von Rang soll, wie jede gut versehene öffentliche Galerie, wenigstens die Meister höchster Ordnung würdig vertreten haben. Massenhaftes Mittelgut kann nie die Lücken stopfen, welche durch das Fehlen oder die mangelhafte Vertretung der Hauptmeister entstehen.

Wir lassen die Bilder an der Hand des Katalogs Revue passiren, um unser Urtheil zu begründen.

Der Glanz, den die im Ganzen vortheilhafte Repräsentation der alten Niederländer der Wilson'schen Sammlung verleiht, wird dadurch wesentlich verdunkelt, daß Rubens und Rembrandt gleich schwach vertreten sind: der Erstere durch eine der Wiederholungen des Argus und Merkur (Sammlung van Brienen) und ein weibliches Portrait, der Letztere durch einen Christus am Kreuz und zwei männliche Köpfe, alles kleine Bilder von sehr zweifelhafter Echtheit.

*) Collection de M. John W. Wilson, exposée dans la galérie du cercle artistique et littéraire de Bruxelles. Paris, Imprimerie de J. Claye. 1873. 4.

Um so stattlicher präsentirt sich allerdings Frans Hals in fünf Porträts, von denen wir die des Scriverius und seiner Gattin (bez. 1626) und das prächtige, von L. Flameng trefflich radirte Bild des Pieter van den Broecke van Antwerpen, des holländischen Staatsmannes und Feldherrn, hervorheben wollen, aus dessen würdiger Positur uns der Harlemer Meister die ganze Lebenslust und Derbheit von Altholland anlachen läßt. Das Bild wurde nach dem Stabe, worauf sich der Dargestellte mit der Rechten stützt, in der Sprache der Kunstliebhaber: „L'homme à la canne" getauft. Wer sich näher darüber unterrichten will, den verweisen wir auf einen Aufsatz des gelehrten Bibliothekars H. Hymans in Brüssel, welcher im dortigen „Echo du parlement" vom 4. Oktober v. J. zu lesen war. — Auch die beiden andern Bilder von Hals sind vorzügliche, unzweifelhaft echte Werke des Meisters, wenn wir ihrer der Kürze wegen hier auch nur flüchtig erwähnen können.

Ganz vortrefflich sind ferner Dirk Hals (Ländliches Fest), Versprong (Portrait eines Bürgermeisters von Harlem) und Antonio Moro vertreten, Letzterer durch das lebensgroße Bildniß (Kniestück) der Elisabeth von Valois, Königin von Spanien. Die Tochter Heinrich's II., eine vornehme, aber nicht eben sehr anmuthige Erscheinung, stützt die Linke auf einen mit grünem Teppich bedeckten Tisch, während die Rechte lässig herabhängt. Den Hauptreiz der Darstellung macht die glänzende Kleidung aus: Edelsteine und Perlen schmücken das Haar und die Taille des rosafarbigen Kleides, durch dessen Schlitze ein weißes, an den Aermeln reich in Gold gesticktes Untergewand sichtbar wird. Die meisterhafte Radirung, welche Jules Jacquemart nach dem Bilde ausgeführt hat, bildet eine der Hauptzierden des Katalogs. Schade nur, daß der gar zu schwarze Druck den Reiz der Platte, wie den der meisten übrigen, zerstört hat!

Unter den Landschaftern Althollands finden wir W. van der Velde, Salomon Ruisdael und van Goyen am besten repräsentirt. Vergl. über die beiden Landschaften des Letzteren die Note zu Vosmaer's Biographie des Meisters im laufenden Jahrgange der Zeitschrift, S. 18.*) Hobbema dagegen, und ebenso Jacob Ruisdael und van der Neer kommen sehr schlecht weg; der Hobbema namentlich ist ein ganz verdorbenes Bild.

Nicht einmal genannt werden im Kataloge: Berchem, Cuyp, Fyt, der Delftische van der Meer, Metsu, Ostade, Potter, Snyders, Terburg, A. van der Velde u. A. Von einer einigermaßen vollständigen oder auch nur halbwegs genügenden Repräsentation der altholländischen Malerei in der Sammlung Wilson kann demnach nicht die Rede sein.

Wir beschränken uns darauf, noch die Bilder der französischen und englischen Schule mit wenigen Worten zu charakterisiren. Von den älteren Franzosen ist an erster Stelle ein reizender Pater („Les plaisirs du camp") zu nennen, eine figurenreiche, lebendige Darstellung des Lagerlebens, welche die beste Qualität des Meisters repräsentirt. Auch das kleine Bild von Fragonard, eine Mutter, die mit ihrem Kindchen Versteckens spielt, ist als gut hervorzuheben. Watteau dagegen findet sich nur durch ein völlig übermaltes, Greuze durch ein sehr schwaches Bild vertreten.

Das hervorragendste unter den Werken der modernen Franzosen ist „L'Angelus du soir" von Millet. Bauer und Bäuerin sind soeben durch das Gebetläuten des fernen Dorfs, dessen Kirchthurm über die weite Ebene herüberschaut, bei der Ernte unterbrochen worden und stehen in Andacht versunken da, sich scharf abhebend vom Abendhimmel, an dem die letzten Strahlen der sinkenden Sonne aufleuchten: ein Bild von ernster, weihevoller Stimmung und feinem Naturgefühl. Von Meissonier besitzt Hr. Wilson das kleine kostümirte Porträt seines Sohnes Carlo, welches von der vorigjährigen Auktion Sedelmeyer her bekannt ist. Der verstorbene H. Regnault ist durch das Porträt einer spanischen Dame gut repräsentirt. Der Maler schrieb im November 1868 von einem seiner in rastloser Arbeit hingebrachten Madrider Studientage an den Vater: „à une heure séance pour le petit portrait que je fais de Mme. de Barek, en costume espagnol rose et noir, ce qui, entre parenthèses, lui va joliment bien." Das ist das hier vorliegende Bildchen, ein Werk, welches alle Vorzüge dieses bedeutenden Talentes zeigt, nur etwas flüchtig gemacht ist, wie manche seiner Bilder. Von Delacroix, Decamps, Ziem und den Hauptmeistern des paysage intime finden sich einige recht ansprechende Werke, darunter jedoch keines von erstem Rang.

Wir beschließen unsere Bemerkungen vor einem Lichtpunkte der Sammlung, dem Studienkopf der schönen Lady Ellenborough von Thomas Lawrence, der um so mehr in's Auge fällt, als über sämmtlichen übrigen Bildern der englischen Schule — den Landschaften insbesondere — schwarze Nacht lagert. Das Bild giebt die verführerischen Reize der weltbekannten Dame, die ihr abenteuerliches Leben voriges Jahr, wenn wir nicht irren, als Gattin eines Beduinen in der syrischen Wüste beschloß, mit fesselnder Wahrheit wieder. Edmond About schildert uns in „La Grèce contemporaine" (pag. 82) die Lady unter dem fingirten Namen Janthe mit folgenden Worten, durch die sich der Leser die Züge

*) Wo, beiläufig bemerkt, in der zweiten Bezeichnung der „Ansicht von Dortrecht" Cuyps (statt Cuyps) zu lesen ist.
A. d. Red.

der Dargestellten vergegenwärtigen möge: „Elle a de grands yeux bleus, profonds comme la mer; de beaux cheveux chatains, relevés ça et là par quelques tons plus chauds: quant à ses dents, elle appartient à cette élite de la nation anglaise qui a des perles dans la bouche et non des touches de piano. Son teint a conservé cette blancheur de lait qui ne fleurit que dans les brouillards de l'Angleterre, mais à la plus légère émotion il se colore. Vous diriez que cette peau fine et transparente n'est qu'un réseau où l'on a enfermé les passions“ ....

Man sieht, auch auf dem Gebiete der modernen Kunst umschließt der Bildervorrath des Herrn Wilson für den, der zu suchen versteht manches interessante Stück. Aber wer ohne Voreingenommenheit das Ganze überblickt, wird nicht umhin können, unser oben ausgesprochenes Urtheil zu bestätigen, daß Herr John W. Wilson durch die Ausstellung seiner Galerie und durch die Herausgabe ihres prächtig ausgestatteten Katalogs ein sehr nachahmungswerthes Beispiel edelsinniger Freigebigkeit aufgestellt, in dem Kenner jedoch von dem Werthe seiner Sammlung nicht eben die höchste Meinung erweckt hat. T. T.

Korrespondenz.

Berlin, im Januar 1874.

Wir hatten jüngst im Ausstellungslokale des Berliner Künstlervereins Gelegenheit, in E. Körner einen Landschaftsmaler kennen zu lernen, welcher durch Reinheit des Naturgefühls, Frische des Kolorits und Harmonie der Färbung gleich ausgezeichnet ist. Von einer Reise nach dem Orient hat er fünfzig Oelskizzen mitgebracht, deren Sujets zwar, wie sich von selbst versteht, nicht immer ganz neu sind, die aber durch die Naivetät der Auffassung ein nicht geringes Interesse erregen. Der Künstler hat sich offenbar nach Hildebrandt gebildet; er hat es aber verstanden, sich von den hypernaturalistischen Auswüchsen und den allzu plumpen Farbeneffekten seines Vorbildes fernzuhalten. Wir begegnen überall einer klaren, ruhigen, fein abgetönten Färbung, die zugleich aber an Kraft und Intensivität nichts zu wünschen läßt. Oft ist die beabsichtigte Wirkung mit den einfachsten Mitteln erreicht, und namentlich ist der Charakter der verschiedenartigen Landschaften meistentheils treffend wiedergegeben. Die Trümmer der Akropolis ergreifen nicht minder in ihrer stillen Größe, als der Leanderthurm bei Konstantinopel die romantische Seite unseres Naturgefühls berührt. Den Preis verdient wohl die Gesammtansicht von Konstantinopel und der Mahmudikanal, beide durch den „Duft der Landschaft“ gleich anziehend. — Zwei in Oel ausgeführte Landschaften desselben Künstlers entsprechen durchaus den Erwartungen, zu denen uns seine Skizzen berechtigen: „Die Khalifengräber bei Kairo“, wo die Staffage leider mißlungen ist, und eine „Ansicht des Nils bei Schubra“. Auch hier finden wir dasselbe Maßhalten im Kolorit bei aller Brillanz der Farbe und Feinheit des Tons. Bei dem letzteren Bilde ist besonders die liebevolle Ausführung im Einzelnen zu rühmen, ohne daß der Künstler in's Kleinliche geräth und dadurch die Gesammtwirkung des Bildes beeinträchtigt. Wir heben hier noch besonders den originellen Lichteffekt im Wasser und die überaus fein durchgeführte Perspektive hervor.

Von Tschautsch, dem liebenswürdigen jungen Künstler, der sich durch sein Dornröschen auf der letzten akademischen Ausstellung viele Freunde erworben hat, ist ein neues Märchenbild ausgestellt: Der Prinz findet Sneewittchen im Sarge, von den Zwergen umgeben. Die kleinen Pflegeväter der holden Märchenprinzessin haben den gläsernen Sarg auf den Boden niedergelassen, um dem trauernden Prinzen noch einmal den Anblick der Todten zu gewähren. Hinter dieser Gruppe hält der Knappe des Prinzen mit seinem Rosse, und im Hintergrunde dehnt sich eine Landschaft aus. Zeichnung und Komposition verdienen alles Lob, und namentlich ist die Romantik und die Poesie des Märchens so vollkommen wiedergegeben, daß man sich dem holden Zauber nicht entziehen kann. In dieser Richtung übertrifft er bedeutend seine Rivalen, die beiden Meyerheim, deren Märchenbilder in mehr realistischer Auffassung hart an das Genre des Alltäglichen streifen. Dagegen ringt Tschautsch noch mit der Farbe, die im Ganzen schwer und trübe ist. Es liegt wie ein Schleier auf dem Bilde, wie eine dunstige Atmosphäre; sollte ein derartiger Effekt beabsichtigt sein, etwa einer mißverstandenen Romantik zu Liebe, so müssen wir diese Art der Behandlung als einen Mißgriff bezeichnen. Auch die Landschaft leidet noch an manchen Härten und stimmt in ihrer Trockenheit wenig zu der Haltung des Ganzen. — Entschieden mißglückt ist eine ländliche Schöne von Adalb. Begas, lebensgroß in ganzer Figur mit einem Korbe voll Wein und Früchten. In der Reihenfolge von Mädchengestalten, die Begas in den letzten Jahren unter den mannichfaltigsten Namen ausgestellt hat, war die letzte stets ein Rückschritt hinter die vorhergegangene. Wir hoffen deshalb, daß er mit dieser neuesten Schöpfung endlich am Ende angelangt ist; denn wir glauben, daß hinter diese fade und abgeschmackte Malerei kaum noch ein Rückschritt möglich ist. Abgesehen von der flachen und manierirten Malweise ist auch diesmal der Gegenstand abstoßend und widerwärtig. Aeußerst anmuthig ist dagegen eine Dekorationsmalerei von Oskar Begas, welche zufällig einen ähnlichen Gegenstand behandelt: ein Mädchen, mit einer Schüssel voll Früchten

und Geflügel leicht dahinschwebend, als Sopraporte für einen Festsaal der Kaisergalerie bestimmt. Leicht und flott auf Goldgrund hingeworfen, in den Umrissen weich und gefällig, verdient es auch über seinen untergeordneten Zweck hinaus eingehendere Betrachtung. — Lüben, vortheilhaft bekannt durch charakteristische Darstellung von Einzelfiguren in komischen Situationen, hat sich an eine umfangreichere Episode aus dem Karneval gewagt. Ein „Mephistopheles", der auf dem Maskenfeste arg zugerichtet worden, kehrt mit seinem Hunde, dem gleichfalls übel mitgespielt ist, beim Morgengrauen heim und bemüht sich vergebens, seine Hausthür zu öffnen. Bei dieser Beschäftigung ist er den höchst mißbilligenden Blicken mehrerer Passanten ausgesetzt, namentlich einer Dame, die sich von einem Diener begleitet zur Kirche begiebt. Wir vermissen hier, bei aller Korrektheit der Zeichnung und Kraft der Färbung, den packenden Humor, welcher derartige Situationen interessant macht. Statt dessen ist das Bild von einer gewissen Nüchternheit nicht freizusprechen. — Seyfferth (München) verschwendet sein nicht geringes malerisches Talent an unbedeutende Vorwürfe, die durch die Lebensgröße der Figuren um nichts bedeutender werden: Zwei Bauernmädchen lassen sich von einem alten Schäfer oder dergleichen wahrsagen. Energisch und flott in der Färbung, breit und wirksam im Vortrag, stößt das Bild durch den allzu krassen Realismus im Einzelnen ab. — Mit großer Prätension tritt ein historisches Bild von Burmeister auf, welches eine Scene aus dem Bauernkriege darstellt. Aufrührer sind in die Kapelle eines Schlosses gedrungen und werden vom Altare, wohin sich zwei Burgfräulein mit ihrem Pagen geflüchtet haben, durch die heroische Haltung der älteren Dame zurückgetrieben. Ich brauche wohl nicht hinzuzufügen, daß die Burgfräulein, was Kostüm und Haltung anbetrifft, der Romantik des neunzehnten Jahrhunderts angehören, ebenso wie die Bedränger viel von der ritterlichen Courtoisie französischer Theaterbösewichte an sich tragen. Die flaue Färbung entschädigt vollends nicht für den Mangel historischer Treue. Ueber derartige Anforderungen, die zwar nicht die Hauptsache, aber doch höchst billig sind, setzt sich die große Menge der modernen Maler leider hinweg und behilft sich mit einer Art phantastischer Theatergarderobe, die von Generation zu Generation überliefert wird. — Ein meisterhaftes männliches Portrait von Graef, das in der Objektivität der Auffassung uneingeschränktes Lob verdient und darin von beinahe altdeutscher Treue ist, möge den Beschluß unseres Berichtes von der Ausstellung im Künstlerhause bilden, die um die Weihnachtszeit besonders reichhaltig war.

In Sachse's Salon sind einige Landschaften von dem russischen Maler Prof. Aivasovsky ausgestellt. Wir haben es hier mit einer ganz eigenartigen Erscheinung zu thun. Schon die nordische Natur übt einen seltsamen Reiz in ihrer tiefen Melancholie und stillen Größe auf das Gemüth. Die erste Seite hat der Künstler in einem „Sonnenaufgang über dem Meere" vortrefflich darzustellen gewußt. Er besitzt eine solche Herrschaft über die Farbe, ohne dabei nach Effekten zu haschen, daß man die Materie über der Erscheinung völlig vergißt. Nirgends bemerkt man die mühselige Mache, überall eine freie und elegante Pinselführung. Darum gelingt ihm vorzugsweise die Darstellung der Natur in ihrer Ruhe. Wo es sich aber darum handelt, die aufgeregten Elemente in ihrer furchtbaren Erhabenheit zu zeigen, hebt diese Glätte und Eleganz die Wirkung auf. Auch reicht seine Kraft zu solchen Scenen nicht aus. Dies zeigt sich auf einem im Uebrigen recht effektvollen Seestück: ein Schiff wird von heftigem Sturm an eine hohe felsige Küste getrieben. Gänzlich mißlungen dagegen ist ein riesengroßes Gemälde, auf welchem er den Durchzug der Israeliten durch das rothe Meer dargestellt hat. Im Vordergrunde sieht man die fliehenden Juden, hunderte von nur wenige Zoll großen Figuren, die von der Feuersäule röthlich bestrahlt werden. Im Hintergrunde dehnt sich das riesige Bett des Meeres mit den verunglückten Reitern des Pharao aus, und über das Ganze spannt sich ein pechschwarzer Himmel. Weder eine pikante Färbung, noch eine reizvolle Lichtwirkung entschädigen uns für das wüste Gewirr von Menschen und Thieren, die sich im Vordergrunde breit machen.

A. R.

Frankfurt a. M., Mitte Januar.

W. Im Städel'schen Institut ist gegenwärtig eine kleine Marmorgruppe ausgestellt, welche sich des Beifalls der Künstler und Kunstfreunde zu erfreuen hat. Sie ist das erste größere Werk eines jungen Künstlers, Tendlau aus Berlin, der, statt blos ein Modell zu geben, den immerhin kühnen Schritt gewagt hat, die kostspielige Ausführung in Marmor zu unternehmen, um so mit einem Vertreter seines ganzen Könnens vor das kunstsinnige Publikum zu treten. Der Gegenstand der Darstellung ist folgender: Ein auf dem Boden sitzender Knabe, durch dessen lockiges Haar ein Kranz von Rebenblüthen sich schlingt, bemüht sich, eine große Schauspielermaske, die er sich bereits auf das Hinterhaupt gestülpt hat, ganz über das Gesicht zu ziehen. Der Kopf des Knaben beugt sich unter der Last des mächtigen Spielwerkes leicht nach vorne, die eine Hand greift in die kräftigen Bartlocken der Maske, die mit ihrem ernsten Ausdruck und dem gähnenden Mund einen interessanten Gegensatz zu dem frischen Kindergesichte bildet, das voller Schalkheit aufblickt und in lebhafter Spannung dem Erfolge der Bemühungen des kleinen

Körpers harrt. Gerade dadurch, daß die Handlung vor ihrer Entscheidung steht, deren günstiger Ausgang kaum mehr zweifelhaft ist, wird in der Seele des Beschauers eine Erwartung hervorgerufen, welche das Interesse wach erhält, in dem Körper des Kindes aber eine Bewegung, deren Lebendigkeit eine ungesuchte Gelegenheit zum Spiel der Muskeln giebt. Ist so das Motiv glücklich durchgeführt, die Auffassung und Technik eine künstlerische, so giebt uns die Wahl des Motivs allerlei zu denken. Wir sehen in ihm ein neues Beispiel für die Richtung, welche sich immer mehr von den idealen Sujets ab- und der Darstellung des alltäglichen Lebens zuwendet, wie es im Genre seinen immer breiteren Boden findet. Es weist dies offenbar darauf hin, daß das Publikum in der Kunst weniger eine Erhebung des Gemüthes, als eine Ergötzung sucht; ein Mittel, die durch das jagende Treiben des äußeren Lebens in Unruhe versetzte Seele auf leichte und angenehme Weise wieder in die ruhige Alltagsstimmung zu versetzen, die ja wieder auf's Neue alterirt würde, wenn das Verlangen an eine Erhebung des Gemüthes über sie hinaus durch einen bedeutenderen Inhalt des Kunstwerkes gestellt wäre. Interessant ist es, wie der statuarische Künstler sich in dem vorliegenden Falle zu dem Genremaler in Gegensatz stellt. Offenbar drängt ihn sein Studium der Antike, das unverkennbar ist, seine Begeisterung für ihre Schöpfungen, seinem Werke einen idealeren Gehalt zu geben, als er in dem Motiv liegt, soweit es genrehaft ist. Während ein Maler z. B. bemüht uns dem Charakter des Genre gemäß in das leibhafte Leben unserer Umgebung einzuführen, den Knaben vielleicht den Versuch hätte machen lassen, einen mächtigen Helm oder Reiterstiefel anzuziehen, und uns so in die Seele des von künftigem Soldatenglanz träumenden Kindes geführt hätte, reißt uns Tendlau aus unserer Umgebung und giebt uns ein analoges Bild aus einer dahingeschwundenen Welt, das in seinen innersten Beziehungen doch nur zu dem klassisch Gebildeten spricht, den einfacher Gebildeten aber nicht mit gleicher Innigkeit berührt, wie es jenes Bild vielleicht gethan hätte. Nur der klassisch Gebildete fühlt durch, wie es sich hier wie dort um ein Kinderideal handelt, wie hier wie dort die strebende Kindesseele den Augenblick nicht erwarten kann, wo das, was ihr jetzt noch Spiel ist, zur Wirklichkeit werden wird, wie das ahnungslose Gemüth noch nicht weiß, daß mit dem Eintritt der Wirklichkeit auch all der Zauber entschwindet, der die bloße Vorstellung, der jedes Streben so reizvoll macht. So begiebt sich der statuarische Künstler durch sein Versetzen in eine wenn auch schönere, so doch auch fremdere Welt des Vortheils des unmittelbaren Verständnisses, und sein Beifall wird kein so allseitiger sein. Der Grund dafür ist freilich ein sehr ehrenvoller: das Streben nach einem idealeren Inhalt, das den Künstler denen, die höhere Anforderungen an die Kunstleistungen stellen, nur um so schätzenswerther machen wird. Freilich werden sich diese des Wunsches nicht entschlagen können, daß diesem Streben nach idealem Inhalt auch die Wahl des Motivs ganz entsprechen möchte, und auch wir geben dem jungen Künstler den Wunsch auf seinen Weg, daß ein nächstes Werk, und wäre es auch im Gegensatz zu einer vorherrschenden Zeittendenz, eine solche volle Uebereinstimmung zwischen Form und Inhalt zum Ausdruck bringe.

Vermischte Nachrichten.

ℒ **Die Pläne für die innere Ausstattung des Kölner Domes.** Nachdem die in Nr. 13—15 dieses Blattes ausführlich besprochenen Konkurrenzentwürfe zur inneren Ausstatung des Domes fast ein volles Jahr in einem Saale des erzbischöflichen Hauses, ohne dem größern Publikum zugänglich zu sein, ausgehangen haben, ist endlich von Seiten des Domkapitels der so lange erwartete Spruch gefällt worden. Das Domkapitel, welches sich selbst die Entscheidung über die zu vertheilenden Preise vorbehalten, hatte sich von einigen hervorragenden auswärtigen Autoritäten auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst eingehende Gutachten über alle einzelnen Konkurrenz-Entwürfe erbeten. Um den betreffenden Herren ihre Arbeit zu erleichtern, waren ihnen photographische Abbildungen der einzelnen Blätter zugestellt worden. Vor einigen Wochen ist das letzte dieser Gutachten eingegangen. Wie man vernimmt, gingen die Gutachten in ihren Ansichten und Begründungen über den Werth der einzelnen Entwürfe soweit auseinander, daß das Domkapitel sich außer Stande fühlte, sich auf Grund dieser Urtheile für eine Zuerkennung der festgesetzten Preise zu entscheiden. Es gewann die Ueberzeugung, daß jeder einzelne der Entwürfe bezüglich des einen oder andern Konkurrenzobjektes den ersten Preis verdient habe, von keinem aber gesagt werden könne, daß er in Allem die übrigen an Werth und Bedeutung überrage und darum gekrönt zu werden verdiene. Darum entschloß sich das Domkapitel, von einer eigentlichen Krönung abzustehen, die hohe künstlerische Bedeutung jedes einzelnen Entwurfes anzuerkennen und die für die Preise bestimmte Gesammtsumme gleichmäßig unter die vier Konkurrenten zu vertheilen. Jeder, der sich ein unbefangenes Urtheil über die einzelnen Zeichnungen gebildet hat, wird mit diesem Vorgehen des Domkapitels sich einverstanden erklären, aber nicht minder damit einverstanden sein, daß die fraglichen Entwürfe nicht, wie es den Anschein hat, in dem Domarchiv begraben bleiben sollen. Die Entwürfe sind Kunstwerke hervorragender Art, und jeder Freund mittelalterlicher Kunst, namentlich aber jeder Freund des Kölner Domes muß den Wunsch hegen, daß diese Projekte dem größern Publikum zur Ansicht und Beurtheilung zugänglich gemacht werden. Es wird hoffentlich nur dieser Anregung bedürfen, um das Domkapitel zu veranlassen, daß es die genannten Blätter im Museum Wallraf-Richartz zur Ausstellung bringt.

Die Weltausstellungsgebäude im Prater. In einer seiner Sonntags-Vorlesungen im Oesterreichischen Museum behandelte Direktor v. Eitelberger u. A. auch die Frage: „Was soll mit den Weltausstellungsgebäuden im Prater geschehen?" Er erinnerte dabei an ein Wort Goethe's über die Restauration des Kölner Domes. Goethe meinte, die einzig richtige Art der Restauration des Domes sei der Ausbau, und so sei die einzig richtige Antwort auf die Frage der Erhaltung der Weltausstellungsgebäude im Prater, sie zu benützen und sich über die Art der Benützung so bald wie möglich zu verständigen. Allerdings hat man die meisten der Gebäude nicht für eine längere Dauer gebaut und sich nicht an das glänzende Beispiel gehalten, das insbesondere Frankreich mit dem Baue eines monumentalen Mittelbaues bei der ersten Pariser Weltausstellung gegeben hat, aber man hat auch in London und München die großen Ausstellungsgebäude erhalten, und auch in Wien verdienten nicht blos die Hauptgebäude erhalten zu werden, sondern auch die reizenden Anlagen, die Hasenauer mit seltenem künstlerischen Takte damit in Verbindung zu bringen wußte.

Die Demolirung der großen Ausstellungsräume würde nicht den Prater mit seinen lieblichen Wiesen und stolzen Bäumen zurücklassen, sondern eine Wüste, ganz unwirthlich und traurig anzusehen, welche den Prater in seiner Totalität schädigen müßte. Gelänge es hingegen, die Haupträume zu erhalten, so würde der Prater selbst in diesen Partien eine moderne Gestalt annehmen und sich vielfachen Bedürfnissen der alten Stadt wie der Donaustadt angemessen anschließen. Aber der Schwerpunkt der Frage liegt in der Benützung und Benützbarkeit der Räume. Ist man einmal darüber klar, wie die Räume verwendet werden können, dann wird die Erhaltung und Fortdauer der Gebäude sich von selbst ergeben. Denn nur die benützbaren Räume verdienen auch erhalten zu werden. Daß aber die der Kunst gewidmeten Räume leicht benützbar sind, geht nicht nur aus ihrer relativ solideren Bauweise, sondern insbesondere daraus hervor, daß über die Bedürfnisse in unserem Kunstleben nach größeren Räumen absolut kein Zweifel vorhanden sein kann. Die Akademie der bildenden Künste und die Wiener Künstler-Genossenschaft haben sich darüber dem Unterrichtsministerium gegenüber ganz bestimmt ausgesprochen und an dieser Stelle keinen Widerspruch, sondern volle Zustimmung erfahren. Denn auch dort wünscht man große Ausstellungsräume für die Ausstellungszwecke der Schulen, der Lehrmittel und der Werke der Kunst. Und wo soll man diese Räume in Wien suchen, wenn nicht in jenen großen Gebäuden im Prater, deren Herstellung dem Staate so große Opfer auferlegt hat und die den Staat wol auch große Opfer kosten würden, wenn er dieselben demoliren und den Status quo ante herstellen sollte? Wo anders sollen wir rasch benützbare Bildhauer-Ateliers suchen und wo anders ließen sich dieselben so leicht schaffen, wie in einigen Prater-Räumen? Oder meint Jemand, daß man diese Räume demoliren und an einem anderen Orte neue Gebäude wiederherstellen soll? — Mit welchen Mitteln und auf welchem Platze? Da nun aber nicht leicht und jedenfalls nicht so bald so zweckmäßige Räume für größere Kunstausstellungen geschaffen werden können, als solche im Prater bereits vorhanden sind, so begreift es sich, daß Künstler und Kunstfreunde, Lehranstalten und Institute nach diesen Räumen blicken und den Wunsch aussprechen, die Angelegenheit möchte an entscheidender Stelle bald in ernsthafte Erwägung gezogen werden. Daß ja auch in anderen Ministerien, insbesondere des Handels und des Ackerbaues, sich analoge Bedürfnisse geltend machen, daß die mit diesen Ministerien in Verbindung stehenden Kreise ähnliche Wünsche aussprechen, ist nur geeignet, die Entscheidung zu beschleunigen und das Bedürfniß nach großen benützbaren Räumen zu deutlicher Vorstellung und zu allgemeinem Verständniß zu bringen.

Zeitschriften.

Art. Journal 1873. December.
Art in the Charnel-House and crypt, von L. Jewitt. (Mit Abbildungen.) — Venetian painters, von B. Scott. — History of ornamental art, von F. E. Hulme. (Mit Abbildungen.) — Fine art annual. — The universal exhibition at Vienna. (Mit Abbildungen.) — Beigegeben: Troilus und Cressida, nach V. W. Bromley gest. von J. C. Armytage. — Der Fischer mit dem Ring des St. Marcus, nach P. Bordone gest. von C. Geyer. — Junges Mädchen, Haidekraut sammelnd, nach Rob. Herdmann gest. von E. Burton.

Art. Journal. 1874. Januar.
The green vaults at Dresden, von Prof. Gruner. (Mit Abbildungen.) — Pen-likenesses of art-erites, von J. Jarves. — On the antique greek dress for women, von F. Jenkins. — Oriental art in Liverpool, von T. C. Archer. — The transformation of the British face. — The cross, in nature and in art, von Jewitt. — Obituary: John Evan Thomas; G. H. Laporte; W. J. Baker. — Beigegeben unter anderem: Tennyson's Portrait, nach G. F. Watts gest. von Stephenson.

L'Arte in Italia. December.
L'archeologia pompeana all' Esposizione di Vienna, von Pateras. — Delle riparazioni murali nella chiesa di San Francesco in Assisi, von C. F. Biscarra. — Hiram Powers scultore americano a Firenze, von Cavallucci. — Bronze di Giuseppe Michieli di Venezia, von A. Pavan. Beigegeben: Masimo d'Azeglio-Monument von A. Balzico, Lithographie. — Antonelli, Radirung von Alberto-Maso Gilli. — Die Samaritanerin am Brunnen, Glasmalerei von Gius. u. Pomp. Bertini in Mailand, gestochen von Canedi.

Gewerbehalle. No 1.
Die Wiener Weltausstellung und die Kunstindustrie. Von Jacob Falke. VI. Arbeiten in Gold und Silber. — Rosettenfries. — Von der Wiener Weltausstellung: Dessin für Seidenweberei, Goldstickerei auf rothem Sammet; Spiegel- und Photographierahmen in emaillirter Bronze; Buchdecken in Ledermosaik; Bettstelle aus geschnitztem Nußbaumholz; Buffet aus hellem Nußbaumholz; Polstermöbel; Vasen; Blumenaufsatz; Goldwaaren; Medaillons; schmiedeeisernes Thor; Plafond in Stuck, Farben und Gold; Kamin aus carrarischem Marmor.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. 1873. Heft 3. (Schluss.)
Beschreibendes Verzeichniss des Werks von Urs Graf. Von E. His. — Zwei Bilder von Jan van Goyen und A. van Ostade. Von Wilhelm Schmidt. — Die neueste Auflage von J. Hübuer's Katalog der Dresdeuer Galerie. Von W. Bode. — Noch einmal die Aquarelle J. A. Koch's nach Carstens'schen Compositionen im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen. Von K. v. Marschall. — Nachruf an Albert von Zahn. Von Moriz Thausing.

Im neuen Reich. No. 1. 2. u. 3.
Eggers, Das Leben Rauch's. Von Anton Springer. — Barock- und Rococobauten in Berlin und Potsdam. I. II. Von R. Dohme.

Journal des Beaux-Arts. No. 14.
Lettre de Mr. le Dr. W. Bode.

Kunst und Gewerbe. No. 50. 51.
Der türkische Meerschaum. — Der Lüneburger Schatz. — Die Kunst auf der Londoner Ausstellung 1874. — Ueber Majolika.

Christliches Kunstblatt. No. 12.
Die Kirchenfarben. — Ueber den Stil Niccolo Pisano's und dessen Ursprung. — Mittelalterliche Holzschnitzerei.

Das Kunsthandwerk. Heft 4.
Schlüssel von Schmiede- und Gusseisen aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert, k. k. Oesterreich. Museum. — Boule-Arbeiten: Ständer und Uhr von 1700, kgl. Museum in Berlin. — Persischer Deckelkrug aus dem XV. Jahrhundert, im Besitze des Herrn J. v. Lippmann in Wien. — Ornament von Zeitblom aus dem XV. Jahrhundert, Museum vaterländischer Alterthümer in Stuttgart. — Schrank aus dem XVII. Jahrhundert, im Besitz des Herrn Director Kreling in Nürnberg. — Majolikaschüssel aus dem XVI. Jahrhundert, im Besitz des Herrn W. Murschel in Stuttgart.

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. No. 100.
Die Aufgaben des heutigen Zeichenunterrichts, von R. von Eitelberger. — Chemisch-technische Versuchs-Anstalt für Keramik, Glas, Email. — Erster kunstwissenschaftlicher Congress (Schluss). — Die Erwerbungen auf der Weltausstellung.

Einladung zur Theilnahme
an der
allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung im Jahre 1874.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt;

Lausanne	vom 3. Mai	bis 24. Mai;
Aarau	„ 31. „	„ 21. Juni;
Bern	„ 28. Juni	„ 26. Juli;
Genf	„ 2. August	„ 30. August;
Solothurn	„ 6. September	„ 20. September;
Luzern	„ 27. September	„ 18. October.

Die Einsendungen sind bis spätestens den 15. Mai

an das Comité der schweizerischen Ausstellung in Lausanne

zu richten. Alle Künstler des In- und Auslandes werden eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden.

Bedingungen.

I. Aufnahme zur Ausstellung finden nur Originalarbeiten lebender Künstler, welche in den betreffenden Städten noch niemals ausgestellt waren und einen wirklichen Kunstwerth besitzen.

Zurückgewiesen werden: Copien, allzu skizzenhaft gehaltene oder flüchtig ausgeführte Arbeiten, sowie anstössige Gegenstände. Es sind die Lokalvereine angewiesen, hierbei strenge zu verfahren. Ein Werk, welches bei sämmtlichen aufeinander folgenden Ausstellungsvereinen ausgeschlossen wurde, wird dem Künstler auf dessen eigene Kosten zurückgesandt.

II. Vorschriften betreffend die **Verpackung**.

a) Es soll jedes Gemälde mit dem Rahmen in der Kiste festgeschraubt sein.
b) Der vordere Rand der Kiste ist schwarz anzustreichen oder mit dunkeln Papier zu überziehen.
c) Jeder Gegenstand soll eine besondere Kiste haben, d. h. es dürfen in einer Kiste nicht mehrere Bilder verpackt sein.
d) Der Deckel ist mit Kopfschrauben und nicht mit Nägeln zu befestigen.
e) Bei der Zusendung ist inwendig am Deckel: die genaue Bezeichnung des Gegenstandes, des Preises in Schweizerfranken, der Name des Künstlers und dessen vollständige Adresse, eventuell der Ort der Zurücksendung anzubringen. (In Gulden oder Thalern angesetzte Preise werden von den Vereinen zu Fr. 2. 10 pr. Gulden und zu Fr. 3. 67½ pr. Thaler reduzirt und verrechnet.
f) Im Auslande sich aufhaltende Künstler haben für gehörige Mauthdeclarationen zu sorgen.

NB. Bei allen Einsendungen, welche obigen Vorschriften nicht entsprechen, werden die erforderlichen Einrichtungen von den Vereinen angeordnet und die Künstler haben die daraus entstehenden Unkosten selbst zu tragen, indem deren Betreffniss nachgenommen wird.

III. Portofreiheit für Hin- und Rückfahrt ihrer Sendungen geniessen die Künstler in einem Rayon von 100 Stunden von der Schweizergrenze für ein Gewichtsmaximum von 75 Kilogramm gleich 150 Schweizerpfund, bei Versendung durch ordinaire Fuhr- oder Waarenzüge der Eisenbahnen. Es dürfen die Kunstgegenstände nicht als Eilgut versendet werden.

Bei Kunstgegenständen, welche im Gewicht bedeutender ausfallen, oder die von einer grössern Entfernung zugesendet werden wollen, ebenso bei Gemälden, welche 36 Quadratfuss oder 3¼ Quadratmeter Deckelgrösse überschreiten, bedarf es einer besondern Anfrage und Uebereinkunft mit den betreffenden Vereinen.

Jede Rücksendung vor beendigtem Turnus geschieht auf Kosten des Künstlers, wenn er die verfrühte Rücksendung verlangt.

IV. Es wird eine **Verkaufsprovision von 5%** zu Gunsten der betreffenden Section bei allen verkauften Bildern und Kunstgegenständen in Abzug gebracht.

V. Die der Ausstellung bestimmten Kunstgegenstände finden sich gegen Feuerschaden versichert, ebenso gegen die Gefahren des Transportes innerhalb der Schweizergrenzen. Ferner machen die Vereine es sich zur Pflicht, sorgfältige Ordnung und Beaufsichtigung während der Ausstellung, Verpackung und Versendung zu handhaben.

Im Falle eines Schadens wird derselbe durch Sachverständige taxirt, und erhalten alsdann die Eigenthümer der betreffenden Kunstwerke diejenige Entschädigungssumme, welche die Assecuranzgesellschaft auszubezahlen hat.

VI. Die Künstler erhalten für ihre Werke von der ersten Stadt, welche solche ausstellt, einen **Empfangsschein.**

Die **Preise** der ausgestellten Gegenstände werden in die gedruckten Cataloge aufgenommen; es wäre denn, dass der Künstler ausdrücklich das Verlangen stellt, dass solches für seine Werke nicht stattfindet.

VII. Die von den Hohen Bundesbehörden und dem schweiz. Kunstverein bewilligten Beiträge sind nach den Beschlüssen des schweizerischen Kunstvereins zum Ankauf von Arbeiten von Schweizerkünstlern, und zwar vorzugsweise für vaterländisch-historische Gemälde, bestimmt, insofern etwas auf den Ausstellungen von der hiezu besonders niedergesetzten Commission als geeignet befunden wird.

VIII. Reklamationen an den schweizerischen Kunstverein sind bis spätestens Ende des Jahres 1874 zu machen, indem dieselben nach Abschluss der Rechnung nicht mehr berücksichtigt werden könnten.

In Erwartung zahlreicher, gediegener Zusendungen von Seite der Künstler erlässt gegenwärtige Einladung.

Zürich, im Januar 1874.

Namens des allgemeinen Schweizerischen Kunstvereins:

Das Geschäfts-Comité.

(55) [H 468-Z.]

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

13. Februar.



Nr. 18.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zur Kunstpflege in Württemberg.

Wir haben erst neulich einem Nothschrei, den die Augsb. Allg. Ztg. über die öffentliche Kunstpflege in Bayern brachte, Raum und nach Kräften Unterstützung geliehen. Noch viel trauriger als dort, ja geradezu kläglich sieht es mit dem Zustande der Kunst in Württemberg aus, wie der nachfolgende, der Sache wie der Person wegen, die sie vertritt, gleich beachtenswerthe Aufsatz darlegt, welchen wir der Beilage des Schwäbischen Merkurs vom 23. Januar entnehmen:

„Es ist die höchste Zeit, öffentlich einmal darzulegen, wie stiefmütterlich das Land Württemberg die Kunst und seine Künstler behandelt. Die Klage ist alt, aber sie erneuert sich immer wieder: daß für eine sorgsame Pflege der edelsten künstlerischen Kultur hier auch jetzt noch das Verständniß mangelt. Bedeutende Meister haben bei uns immer noch nur die Wahl: entweder fortzuziehen und auswärts die Anerkennung und Förderung zu suchen, welche ihnen daheim versagt ist, oder im eigenen Lande zu verkümmern. Wie oft noch soll man an das Schicksal Wächter's, Schick's, Dannecker's erinnern? Was wäre aus Schiller geworden, wenn er im Lande geblieben wäre? Man sage nicht, das seien alte Geschichten; um nachzuweisen, wie im Augenblick die Pflege der Kunst bei uns bestellt ist, wollen wir von der ersten unserer Kunstanstalten reden. Die Kunstschule hat seit den dreißig Jahren ihres Bestehens bei kärglicher Dotation ihrer Lehrkräfte und ihrer Sammlungen unleugbar einen segensreichen Einfluß auf die Förderung eines höheren Kunstsinnes im Lande ausgeübt. Der schwäbische Stamm ist von jeher in hohem Grade künstlerisch begabt gewesen. Unsre Zeitblom, Schaffner, Syrlin, unsre Arler, Böblinger, Ensinger, Schickhardt zählen zu den trefflichsten Meistern ihrer Zeit. Wie wenig gleichbedeutende künstlerische Kräfte hat dagegen im Mittelalter der bayerische Stamm aufzuweisen! Und doch ist neuerdings durch energische Kunstpflege Seitens eines einzigen Monarchen München zu einem Vorort deutscher Kunst geworden, an welchen wir stets unsere tüchtigsten Kräfte abzugeben haben, sobald dieselben flügge geworden sind und der Sterilität ihres Heimathbodens zu entfliehen vermögen. An unserer Kunstschule aber haben Alle ihre erste Ausbildung genommen. Nicht minder hat unsere Anstalt durch eine Anzahl geschickter Zeichner, die aus ihr hervorgegangen, einen Grund zu dem bedeutenden Uebergewicht gelegt, welches die Stuttgarter Illustrations-Literatur heutzutage behauptet. Ohne solche Kräfte wäre der hiesige Verlagshandel nicht auf die volle Höhe seiner Entwicklung nach der künstlerischen Seite gelangt. Endlich sind aus der Kunstschule viele der tüchtigsten Zeichenlehrer hervorgegangen, welche in den Fortbildungsschulen des Landes wirken und besonders auf die Hebung unserer Kunstindustrie fördernden Einfluß gewonnen haben. Eine Anstalt, die in solcher Weise segensreich wirkt, befindet sich nun mit den ihr verbundenen Sammlungen in Räumlichkeiten eingeengt, welche seit mehr als 10 Jahren von den Behörden selbst als unzulänglich bezeichnet worden sind. Schon 1862 hat das damalige Finanzministerium ausdrücklich den Nothstand anerkannt und für die nächstfolgende Etatsperiode einen ausreichenden Erweiterungsbau zugesagt; aber bis auf den heutigen Tag ist es unmöglich geblieben, die endliche Erfüllung

dieses Versprechens zu erlangen. Um es kurz zu sagen: in allen Lokalitäten der Schule und der Sammlungen macht sich die empfindlichste Beschränkung der Räume geltend. Die Zöglinge der Bildhauerschule sind zum Theil in schlechten, ungefähr wie Holzschuppen aussehenden Fachwerkbauten auf dem Hofe untergebracht, welche 1863 nothdürftig zur Aushülfe errichtet wurden. Trotzdem hat man so wenig Raum, daß kürzlich zwei vorgerückten Schülern, obschon sie noch ein Anrecht auf Ateliers im Schulgebäude hatten, der Austritt aus der Anstalt zugemuthet werden mußte. Nicht minder ungenügend sind alle übrigen Schullokalitäten. Für die so wichtigen theoretischen Fächer der Perspektive, Kostümkunde und Mythologie ist überhaupt kein Hörsaal vorhanden. Erwägt man, daß die Schülerzahl, welche sich im Jahre 1842 auf 29 belief, im Winter 1872—73 auf 84 gestiegen war, so wird man begreifen, daß das Wachsthum der Anstalt nothwendig zurückgehen muß, wenn nicht den dringendsten Bedürfnissen Abhilfe geschafft wird. — Nicht minder bedenklich sieht es in den Sammlungen aus. Die Gemäldegalerie bedarf der Erweiterung, da es nicht mehr möglich ist, ihren Bildern eine für Studium und Genuß ausreichende Aufstellung zu geben. Außerdem fehlt es an jedem Raum für die nothwendigen technischen Vorbereitungen und Arbeiten, sowie auch ein Magazin dem Gebäude mangelt, weßhalb Kisten und Kasten Gänge, Vestibül und Treppenräume in unschicklicher Weise anfüllen. Die plastische Sammlung ist wegen Raummangel so aufgestellt, wie es allenfalls dem Speicher eines Gypsgießers, nimmermehr einer öffentlichen Sammlung geziemt. Das Studium der in ihr befindlichen wichtigen Abgüsse wird dadurch in den meisten Fällen fast unmöglich gemacht. Das Kupferstichkabinet endlich ist mit seinen werthvollen Schätzen, die ein Kapital von Hunderttausenden repräsentiren, in einem schmalen Korridor untergebracht, aus welchem bei ausbrechender Feuersgefahr wegen der Enge des Raumes eine Rettung der gefährdeten Sammlung völlig unmöglich sein würde. Für das Studium der Blätter ist ein beschränktes einfensteriges Zimmer vorhanden, welches noch obendrein an störendem Reflexlicht leidet. Ebenso verursacht der Mangel einer Heizungsanlage den Blättern durch den Temperaturwechsel ebenso großen Schaden wie den Gemälden der Galerie. Wenn man die überflüssige Hitze, welche im ganzen Lande in den meisten Kanzleien zu herrschen pflegt, unseren Kunstsammlungen zuwenden könnte, so würden dieselben besser konservirt sein, und das Publikum vermöchte, wie in Berlin und Dresden, auch während der kalten Jahreszeit dem veredelnden Studium der Kunstwerke sich hinzugeben. Wir hätten dann vor dem mit Schätzen viel reicher gesegneten München den Vorsprung voraus, unsere bescheideneren Sammlungen für die Kultur des Volkes viel fruchtbarer gemacht zu sehen. Alle diese Erwägungen sind wiederholt dem Kultusministerium vorgetragen worden und haben geneigte Aufnahme gefunden; aber das Finanzministerium hat, wie es scheint, bis jetzt die Mittel nicht flüssig zu machen vermocht, welche zur Abhülfe erforderlich sind. Als nun kürzlich die Nachtragskredite eingebracht wurden, welche auf Verwendung der aus der französischen Kriegskontribution an Württemberg gefallenen Summen lauten, war die Hoffnung doch wohl nicht zu unbescheiden, einen kleinen Antheil auch auf Hebung der Kunst und ihrer Interessen fallen zu sehen. Sachsen, nicht an Größe, wohl aber, wie es scheint, an Kultur unserem Lande überlegen, hat aus ähnlichen Quellen folgende Ausgaben für künstlerische Zwecke verwendet: Zur Verstärkung des Reservefonds der Sammlungen für Kunst und Wissenschaft 150,000 Thlr.; zum Ausbau der Albrechtsburg zu Meißen 167,300 Thlr.; zur Verwendung für Zwecke der heutigen Kunst 100,000 Thlr.; für den Umbau und die innere Herstellung einiger königlicher Schlösser 350,000 Thlr. Im Ganzen für rein künstlerische Zwecke 767,300 Thlr.! — Fragt man nun, was in Württemberg für ähnliche Zwecke aus denselben außergewöhnlichen Mitteln verwendet werden soll, so lautet die Antwort: Nichts! Die Kunstschuldirektion und die Vorstände der Sammlungen haben Angesichts dieser betrübenden Thatsache kürzlich eine Denkschrift eingereicht, in welcher der Nothstand nochmals dargelegt und für die laufende Finanzperiode wenigstens der Anbau eines der beiden als unerläßlich projektirten Flügel erbeten wird. Das wäre eine Ausgabe von etwa 120,000 fl.! Aber selbst für diese äußerst bescheidene Summe scheint das Finanzministerium, welches schon vor 13 Jahren den Erweiterungsbau in nächste Aussicht gestellt hat, nicht Rath schaffen zu können. Dies ist um so peinlicher, wenn wir nach kleineren Staaten wie Baden und Weimar blicken, wo nicht bloß für die Sammlungen, sondern auch für die Kunstschulen in ausreichender, ja zum Theil glänzender Weise gesorgt ist. — Heißt es zu weit gegangen, wenn man in solcher Behandlung ein Symptom jener verhängnißvollen Gleichgültigkeit gegen alles höhere ideale Leben erkennt, die in Geringschätzung der Kunst gipfelt? Ist es denn aber selbst heute noch möglich, bei hervorragenden, leitenden Persönlichkeiten solche Verkennung des geistigen und materiellen Werthes der Kunst zu finden? Begreift man denn nicht, daß unsere Mittelstaaten die volle Berechtigung ihrer Existenz nur durch umfassende Pflege der höchsten Kulturinteressen beweisen können? Nun hat Württemberg ohne Frage für Schule und Unterricht, für Förderung der Wissenschaft an seinen beiden Hochschulen, an der akademischen zu Tübingen und der polytechnischen in Stuttgart, sehr Bedeutendes geleistet, und dieses Verdienst bildet auch in der Ferne ein

glänzendes Blatt im Ruhmeskranze des Landes. Aber soll denn die Kunst auch ferner so gut wie leer ausgehen und stets das Aschenbrödel bei uns sein? Daß selbst ein Finanzminister gelegentlich ihre Bedeutung für das geistige und materielle Leben eines Volkes begreifen kann, hat nicht bloß, wie oben gezeigt wurde, der sächsische, sondern neuerdings auch der preußische bewiesen, als er sofort für den Lüneburger Silberschatz 220,000 Thaler bewilligte. Nur bei uns in Württemberg hat die Kunst seitens des Staates bis jetzt nicht die Pflege erhalten, welche jedes Kulturvolk ihr zu widmen verpflichtet ist. Außer der Jubiläumssäule wüßten wir kein Kunstwerk zu nennen, welches auf Staatskosten bei uns ausgeführt worden wäre. Was hat Sachsen in dieser Hinsicht Schönes und Großes geleistet! Wir wollen nur an die Ausstattung des Semper'schen Theaters und Museums mit Skulpturen und Gemälden, an die Ausschmückung der Brühl'schen Terrasse erinnern. Hätten Meister wie Rietschel, Hähnel, Schilling bei uns gelebt, sie hätten entweder auswandern oder im Lande verkümmern müssen. Wie hier die Kunst geachtet wird, beweist genugsam das Schicksal eines Dannecker. Nicht bloß, daß der Staat keine einzige große Aufgabe für ihn während seines langen Lebens hatte: auch nach seinem Tode sind seine Werke in einem unwürdigen Winkel des Kunstgebäudes zusammengepfercht, und die berühmte Kolossalbüste Schillers, um derentwillen die Kunstfreunde aus der ganzen Welt zu uns kommen, findet sich in einer für das Vaterland dieser beiden großen Männer wahrhaft beschämenden Weise aufgestellt. Kein Wunder daher, daß man unsere öffentlichen Gebäude, wie Polytechnikum und Kunstschule, ohne den für sie bestimmten künstlerischen Schmuck erblicken muß. Für das Polytechnikum hatte seiner Zeit die Regierung eine Summe gefordert, um die für die Nischen bestimmten Statuen ausführen zu lassen; allein die Stände bewilligten die Exigenz nicht, und das Haus würde wohl noch lange auf seine künstlerische Ausstattung warten müssen, wenn nicht die Munifizenz J. M. der Königin in hochsinniger Weise in's Mittel getreten wäre, indem sie zunächst für die Aula den plastischen Schmuck, die Statuen von Leibnitz, Goethe, Schiller, Alexander von Humboldt, auf ihre Kosten ausführen läßt. Auch der so nothwendigen malerischen Ausstattung entbehren die abschreckend weißen Wände des Festsaals noch immer, während das schweizerische Polytechnikum durch gemeinsames Vorgehen der Eidgenossenschaft und des Kantons Zürich für seine Aula einen prachtvollen Schmuck von Gemälden an Wänden und Decke erhalten hat. Bei alledem betragen die Baukosten des schweizerischen Polytechnikums mehr als das Dreifache des unsrigen (1,390,000 fl. dort, 442,000 fl. hier), wie denn auch die polytechnischen Schulen von München, Hannover und Dresden mit 1,291,000 fl., 1,645,000 fl., 1,312,500 fl. darin zu uns ein ähnliches Verhältniß haben, während in der Schülerzahl unsere Anstalt nur denen von München und Zürich zu weichen hat. Dank verdient deshalb unsere Regierung, daß sie für den so nothwendigen Umbau unseres Polytechnikums bei den Ständen eine entsprechende Summe gefordert hat; aber warum soll wieder und wieder die Kunstschule, bei welcher ein nicht minder dringendes Bedürfniß mit einer viel bescheideneren Summe zu befriedigen ist, leer ausgehen? Wir glauben nicht, daß die Stände eine von der Regierung zu diesem Zweck geforderte Exigenz verweigern werden, es sei denn, daß sie sich geradezu als kunstfeindlich proklamiren wollten! — Nun aber, nachdem wir offen dargelegt haben, wie schwach es bis jetzt bei uns um die staatliche Kunstpflege bestellt gewesen ist, dürfen wir nicht verschweigen, daß auch von Seiten der besitzenden Klassen bei Weitem nicht die Förderung der Sache zu bemerken ist, welche man in einem hochgebildeten Lande erwarten sollte. Leipzig, Frankfurt und Köln haben durch die großartigen Stiftungen einzelner Bürger herrliche Kunstsammlungen erhalten; in Berlin ist der Grundstock zur Nationalgalerie auf ähnliche Weise gelegt worden. In der Schweiz haben Basel und Genf ebenfalls ansehnliche Museen zum Theil durch Privatschenkungen erhalten. Könnten nicht auch bei uns die vermögenderen Bürger wetteifern, der plastischen Sammlung, die mit 600 fl. jährlich auskommen muß, der Gemäldegalerie, die nur 6000 fl. zur Verfügung hat, oder der Kupferstichsammlung, die sich mit 1200 fl. begnügen muß, bisweilen werthvolle Kunstwerke oder Summen zur Anschaffung solcher zu überweisen? In Zürich wurden durch einen Privatmann 20,000 Fres. zur Erwerbung einer Kupferstichsammlung dem Polytechnikum geschenkt, und als von verschiedenen Seiten noch ansehnliche Beträge dazu gefügt wurden, sah man sich im Stande, die werthvolle Bühlmann'sche Sammlung zu erwerben. Ebenso vermochte man dort eine kleine, aber lehrreiche Kollektion antiker gemalter Vasen zu beschaffen, was bei uns bis jetzt trotz aller Anstrengungen nicht möglich gewesen ist. Für die Ausstattung des Polytechnikums in Zürich mit Statuen hat ebenfalls ein Privatmann gesorgt; daß bei uns aus den Kreisen des bürgerlichen Besitzes ähnliche Stiftungen hervorgegangen wären, ist uns nicht bekannt. Wir haben uns bis jetzt begnügt, den Staat allein sorgen zu lassen, haben außerdem gar manche königliche Schenkung mit Vergnügen registrirt; aber selbst einzugreifen, an der Entwicklung unserer Kunstanstalt uns thätig zu betheiligen, die profane Kunst durch monumentale Aufträge zu fördern (denn von einzelnen kirchlichen Kunstwerken soll hier nicht die Rede sein): das Alles ist uns nicht eingefallen. Doch wir brechen hier ab, so viel auch noch zu sagen

wäre. Will man uns hören, so ist genug bereits gesagt; wo nicht, so ist das Wenige schon zu viel. Vielleicht aber fallen unsere Mahnungen doch hie und da in ein geneigtes Ohr: möchte denn die That der Erkenntniß auf dem Fuße folgen!"

W. Lübke.

Korrespondenz.

München, Ende Januar.

△ Der Eindruck, den die letzten Wochen-Ausstellungen des Kunstvereins machten, konnte kaum ungünstiger sein, als er im Allgemeinen war: allerorten zeigte sich, wohin eine Richtung führt und nothwendig führen muß, deren höchstes Ziel Bilderfabrikation ist. Es muß hierin nachgerade weit gekommen sein, wenn selbst der ständige Kunstreferent der Allgemeinen Zeitung aus München nicht mehr umhin kann, seinem Mißbehagen in dem Stoßseufzer Luft zu machen: „Es wäre dann (d. h. nach erfolgtem Neubau eines Akademiegebäudes) vielleicht auch möglich, den akademischen Unterricht etwas weniger einseitig, als es jetzt geschieht, zu einer bloßen Anleitung zur Bilderfabrikation sich auswachsen zu lassen." Ich habe das beruhigende Bewußtsein, seit Jahren auf die Gefahren eines Systems hingewiesen zu haben, das nicht blos die Akademie beherrscht, sondern auch außerhalb derselben die gleiche Herrschaft anstrebte und vielfach an sich riß, jenes Systems, das nichts Höheres kennt als die Mache, und den Gedanken gering schätzt, weil er sich nicht mit dem Pinsel von der Palette nehmen läßt.

Die Folgen davon sind nicht ausgeblieben, sie zeigen sich namentlich auch in dem gänzlichen Mangel des Zusammenhanges nicht blos zwischen den einzelnen Künsten, sondern auch in der trostlosen Vernachlässigung des Zeichnens durch den angehenden und den fertigen Maler. Wer keinen höheren Wunsch in sich trägt, als Kleider und Stoffe mit möglichster Naturtreue zu malen, der kann unmöglich auf die Kenntniß des menschlichen Körpers ein Gewicht legen; wer das Nackte scheut, wie ein gebranntes Kind das Feuer, dem leistet der Gliedermann jeglichen Dienst; nur darf er sich nicht wundern, wenn der Beschauer in seinen Bildern statt der Menschen nur Gliedermänner findet und wenn er sich die Freiheit nimmt, das auch auszusprechen.

Die Zahl der vom Kunstverein zum Zwecke der Verloosung anzukaufenden Kunstwerke ist noch weitaus nicht erreicht, und da ergänzen denn die Wände der Ausstellungssäle dermal von schönen Barockrahmen.

Es läßt sich mit Grund nichts dagegen einwenden, daß die Kunst nach Brod geht. So war es zu allen Zeiten, und so wird es wohl auch für alle Zeiten bleiben. Wer aber jetzt den Kunstverein besucht, der kann sich des peinlichsten Gefühls nicht erwehren, wenn er sehen muß, was heute Alles für Kunst gelten möchte und in Vieler Augen leider auch gilt. Und es kann ihm kaum einen nennenswerthen Trost gewähren, wenn inmitten von allergewöhnlichsten Alltäglichkeiten das eine oder andere Mal ein Werk hervortritt, dessen Meister Eigenartiges anstrebte, ohne es über das Absonderliche hinauszubringen. Setzt er sich aber das Ungeheuerliche mit vollem Bewußtsein zum Ziel, dann müssen wir es um so tiefer beklagen, je bedeutender seine ursprüngliche Begabung ist.

Das gilt leider von Böcklin. Sein schönes Talent ist seit einer so langen Reihe von Jahren auf Abwege gerathen, daß uns keine Hoffnung bleibt, ihn auf den rechten Weg zurückkehren zu sehen. In dem Haschen nach Neuem hat er uns das Häßliche gebracht; in dem Verlangen, geistreich zu sein, ist er theils unverständlich, theils bizarr geworden; um nicht konventionell zu sein, hat er alle Schranken ästhetischer Gesetze gesprengt und indem er nach koloristischer Wirkung strebte, ward er bis zum Unleidlichen bunt und hart. Jedes seiner Bilder erscheint als ein Experiment nach der einen oder anderen Richtung, nicht selten nach allen angedeuteten zugleich. Der Stoff, den er in seinem neuesten Bilde, „der Fischfang", behandelte, wäre vielleicht bei humoristischer Auffassung verwerthbar gewesen, bei der, ich möchte sagen doctrinären, welche Böcklin wählte, hat seine Ausführung etwas Widerwärtiges, Abstoßendes. Zwei Faune von ausgesuchter Häßlichkeit haben am Felsen-Ufer des Meeres ihre urzuständlichen Netze ausgeworfen, und der eine von ihnen zieht das seine eben mit einem Fisch von etwa anderthalb Meter Länge aus dem Wasser. Dem Fisch aber gab der Künstler das Antlitz, die Brust und Arme eines jungen, aber darum nicht minder häßlichen Weibes, das jammernd die Hände ringt. Zeichnung und Anordnung lassen so viel zu wünschen übrig, daß man fast an Absichtlichkeit glauben möchte, und zu allem Ueberflusse steht die realistische Behandlung zu dem idealen Stoff in unlöslichem Widerspruch.

Letzteres gilt auch von einem Bilde, das mit Böcklin's „Fischfang" sonst freilich nicht das Mindeste gemein hat. Ich spreche von Plockhorst's „Noli me tangere!" Es behandelt die Scene, in der Christus nach seinem Ableben der Maria Magdalena im Kleide eines Gärtners begegnet und ihr, die sich ihm zu Füßen stürzt, die geheimnißvollen Worte zuruft: „Berühre mich nicht!" Sehen wir davon ab, wer die handelnden Personen — beide in Lebensgröße — sind, sehen wir ferner von der leuchtenden Aureole um das Haupt des Mannes ab, so müssen wir uns sagen, es sind ein paar ideale Gestalten, die als Typen menschlicher Schönheit unser ganzes Interesse in Anspruch nehmen. So aber, wie sie uns der Maler vorgeführt, ist es weder ein Christus

noch eine heilige Magdalena; die Lösung der Aufgabe ist vollkommen gescheitert.

Bernhard Stange, der seit mehr als einem Jahrzehnt in Sindelsdorf nahe am Kochelsee sitzt, ohne München wieder gesehen zu haben, und der dort am Morgen Lagunen-Bilder und Mondnächte an den Ufern der Brenta malt, Nachmittags aber die Haue über die Schulter wirft und seine nassen Wiesen kultivirt, sollte einst einem kauflustigen Engländer absolut den Namen des Thales nennen, an dem er eben malte. Das war nun freilich nicht so leicht, wie sich der Kunstfreund dachte; Freund Stange aber nannte es frischweg das Eibischthal; der Engländer schrieb den Namen in sein Notizbuch und — kaufte das nun nicht mehr namenlose Bild. Der Spaß fiel mir ein, als ich unter dem lebensgroßen Kostümbild eines hübschen blonden Mädchens aus dem 16. Jahrhundert von Rössel las: „Nach der Messe." Das Kostüm ist und bleibt die Hauptsache, mag die etwas kokette Schöne herkommen, von wo sie will. „Weiter hat es ja auch keinen Zweck."

Bleibtreu's „Wörth" kennen Sie und wissen, daß ihm lebensvolle Wahrheit der Komposition so wenig wie tüchtige Zeichnung und treffliche Charakteristik abgesprochen werden kann. Nur das Eine ist mir nicht klar, warum der Künstler unseren braven Bayern lauter blaugläserne Uniformen gab. Auch einer seiner engeren Landsleute steckt in solchem Glas. Dieselbe Beobachtung kann man in Bleibtreu's bekanntem Bilde: „Die Bayern vor Paris eintreffend", dessen Mittelpunkt der bayerische Generallieutenant v. Hartmann bildet, machen. H. Kauffmann's „Noble Gäste" geben wieder einen schlagenden Beweis für die Richtigkeit des Goethe'schen Wortes: „Greift nur hinein in's volle Menschenleben — Und wo Ihr's packt, ist's interessant." Eine Schenke an der mit italienischen Pappeln bepflanzten Straße. Davor ein Tisch mit ländlichen Gästen. Auf der Straße eine herrschaftliche Equipage, die Herrschaften erwartend. Auf dem Bocke ein Bedienter mit unverschämtem Gesicht. Zwischen Pferden und Wirth ein noch unverschämterer Kutscher, Bier verlangend. Das ist das Material, das Kauffmann mit trefflicher Charakteristik zu einem köstlichen, koloristisch wirksamen Bilde gestaltet hat. — Ich weiß nicht, ob es bloßer Zufall ist, daß, seit die vorzüglich gemachten Puppen in der schwedisch-norwegischen Abtheilung des Industrie-Palastes der Wiener Weltausstellung die öffentliche Aufmerksamkeit in so hohem Grade auf sich zogen und nachhaltig festhielten, auch die nordischen Genremaler die Typen ihrer Heimat mit größerer Vorliebe als sonst vorführen. Nordenberg's „Trauung in Schweden", einem im Allgemeinen ganz wackeren, nur etwas trocken behandelten Bilde folgt nun eine „Schwedische Hochzeit" von desselben Künstlers Hand, die vor jenem Bilde den Vorzug größerer Lebhaftigkeit und Anmuth voraus hat. Die Scene spielt diesmal im Freien vor der Schenke, zu der das Brautpaar, Pfarrer und Küster, Brautjungfern und Gäste angeritten kommen. Es liegt eine wohlthuende Heiterkeit über dem figurenreichen Bilde, die unvermerkt in das Gemüth des Beschauers übergeht. Von den landschaftlichen Bildwerken wäre zunächst der „Wallinkski-Wasserfall in Finnland" von Minsterkhjelm wegen der Bedeutsamkeit seiner Auffassung zu nennen, die in Manchem an Etzdorff und die alten Meister erinnert.

Der Verwaltungsausschuß des Kunstvereins scheint von seiner Souveränetät eine hohe Meinung zu haben. Mehr als hundert ordentliche Vereinsmitglieder hatten im sogen. Desiderienbuch den Wunsch ausgesprochen, es möge der schöne Kracker'sche Stich nach dem großen Bilde von Jul. Scholz: „Das letzte Gastmahl der Wallensteinischen Generäle" als Vereinsblatt angekauft werden. Der Verwaltungsausschuß glaubte indeß, diesem Wunsche nicht nachkommen zu können, weil bereits andere kleinere Kunstvereine das Blatt zu gleichem Zwecke erworben hätten. Gleichwohl erwarb er gleich darauf ein anderes Blatt zu demselben Zwecke, obwohl er recht wohl wußte, daß in Bezug auf dasselbe die nämlichen Verhältnisse vorliegen. Wo bleibt da die Billigkeit?

Da ich eben von Kupferstichen rede, möcht' ich auch des trefflich gestochenen Blattes von Barfus nach dem anmuthigen Bilde „Das Brautpaar bei der Großmutter" von Grünewald rühmend gedenken. Der Stecher, dem kürzlich die Ehre zu Theil wurde, zum Meister des freien deutschen Hochstifts in Frankfurt am Main ernannt zu werden, hat es verstanden, alle Eigenthümlichkeiten des Bildes und die Gesammtstimmung in anziehender Weise wiederzugeben, und es wird vielfach bedauert, daß die Wahl des Verwaltungsausschusses nach Ablehnung des großen Kracker'schen Stiches nicht auf dieses Blatt fiel.

In wenigen Tagen geht das Vereinsjahr zu Ende und findet die Verloosung der angekauften Kunstwerke statt. Damit erscheint für so manches Vereinsmitglied der Vereinszweck seinen Culminationspunkt erreicht zu haben. In den nächsten Wochen danach herrscht auch in den Vereinssälen trostlose Ebbe, denn die Aussichten auf Absatz ihrer Arbeiten für die Produzenten stehen dann so ziemlich auf, wenn nicht unter dem Gefrierpunkt. Um so mehr Anspruch auf unsern Dank erwirbt sich die Münchener Kunstgenossenschaft, welche diese Pause dazu benutzen wird, eine größere Anzahl von Originalwerken des der Kunst viel zu früh entrissenen Meisters Eduard Schleich in den Vereinssälen auszustellen. Dabei wird das Publikum auch Gelegenheit haben, die ungewöhnliche Vielseitigkeit Schleich's in der Wahl seiner Motive zu überschauen.

Kunstliteratur.

Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken. Von Ernst Förster. I. Theil. Mit Cornelius' Bildniß. Berlin, G. Reimer. 1874. 8.

Es liegt uns hier der erste Theil eines Buches vor, das auch nach der Lebensgeschichte des unsterblichen Meisters von Hermann Riegel gar viele bedeutsame Blicke in das Leben und Schaffen des großen Geistes thun läßt.

Cornelius hat keine Memoiren hinterlassen, obwohl er sich wiederholt vorgenommen, solche zu schreiben. Aber er hat zu diesem Zwecke Vieles von dem sorgfältig aufbewahrt, was sich im Laufe der Zeit an Briefen und Entwürfen von solchen, an Gedichten, Vorträgen und mancherlei anderen Schriftstücken bei ihm angesammelt hatte. Alles das kam zugleich mit dem künstlerischen Nachlaß durch seine Wittwe in den Besitz seines Neffen, des Professors Carl Cornelius in München und wurde von diesem dem Verfasser obigen Buches zur Einsicht und Benutzung übergeben. Es konnte nicht leicht in bessere Hände kommen; war doch Dr. E. Förster als Kunstschriftsteller und als derjenige seiner Schüler, der in vieljährigem engem Verkehr mit ihm stand, vor allen Anderen zu seinem Biographen berufen.

Förster's mit Sorgfalt und Pietät geschriebenes und mit zahlreichen Aktenstücken versehenes Werk ist auf zwei Theile berechnet.

Der erste reicht von den Knabenjahren bis zum Abschlusse der Glyptothek-Fresken in München, umfaßt sonach den Zeitraum von 1783 bis 1830 und zerfällt in fünf Abtheilungen: Düsseldorf 1783 bis 1809; Frankfurt a. M. 1809 bis 1811; Rom 1811 bis 1819; Berlin-München-Düsseldorf 1820 bis 1825 und endlich den ersten Münchener Aufenthalt 1825 bis 1830.

Die erste Abtheilung läßt uns das schwärmerische Freundschaftsverhältniß zu dem Kaufmannssohne Friedrich Flemming in Neuß sehen, und zwar an der Hand zahlreicher Briefe der beiden Freunde, zwischen denen wir hübschen poetischen Versuchen des künftigen Altmeisters deutscher Kunst begegnen. Wir sehen die Hoffnung des Cornelius, nach Wien zu gehen, scheitern und ihn dann im Verkehr mit den Weimarer Kunstfreunden und schließlich vor den Trümmern all' seiner Lebenspläne.

In der zweiten Abtheilung finden wir Cornelius in Frankfurt thätig und über der Schöpfung seiner Faust-Blätter. Das rein deutsche Element hatte den Sieg über Shakespeare und den Cid davongetragen. In Frankfurt war es auch, wo Cornelius mit den Malern Xeller und Mosler und dem Kupferstecher Barth ein enges Freundschaftsband umschloß. Namentlich an Xeller hing er als an seinem unzertrennlichen Lebensgefährten mit der größten Innigkeit. In Frankfurt war es auch, wo er die ihn fördernde Bekanntschaft der Brüder Boisserée machte, von wo aus er mit Goethe in anregenden Briefwechsel trat und von wo aus er seine erste italienische Reise unternahm, auf welcher er in der Nähe von Siena so bedenklich erkrankte, daß selbst die Frage der Umkehr in Erwägung gezogen ward.

Die dritte Abtheilung füllt die Geschichte des ersten römischen Aufenthaltes und seines Zusammenlebens mit Pforr, Overbeck und Vogel aus. Es war weniger das Herz als die Kunst, die ihn zu ihnen hinzog, denn hier fand er wenigstens gleiche künstlerische Ueberzeugungen. Nur seine Beziehungen zu Overbeck waren innigerer Natur, wurden zu wahrer Freundschaft. Im fernen welschen Lande schuf der deutsche Künstler seine großartigen Kompositionen zu dem größten deutschen Heldenlied und setzte die zum Faust fort, um dann zu dem stammverwandten Briten überzugehen. Auch religiösen Stoffen gab er sich mit Wärme hin und verschmähte dabei alle konfessionelle Färbung. Hatte er auch in Rom eine geliebte Lebensgefährtin gefunden, nach der Heimat stand doch immer sein Sinn, und in Berlin dachte man eben daran, den Künstler für Preußen zu gewinnen, während Kronprinz Ludwig von Bayern denselben bereits an sich gezogen hatte.

In der vierten Abtheilung sehen wir, wie das Schreiben der preußischen Regierung, welches Cornelius die Akademie-Direktors-Stelle in Düsseldorf anbot, ihn erst in München traf. Früher in seine Hand gelegt, hätte es vielleicht eine gänzliche Umwandlung seiner Verhältnisse herbeigeführt. Wie die Dinge lagen, konnte sich Cornelius von seinen Verpflichtungen gegenüber dem Kronprinzen Ludwig nicht mehr freimachen. Nach einem kurzen Aufenthalte in Berlin ward das Werk in der Glyptothek in Angriff genommen und energisch gefördert, ohne daß darüber die in Düsseldorf zu lösende Aufgabe zurückgesetzt worden wäre; im Gegentheil, bald fanden sich zahlreiche Schüler aus allen Gegenden Deutschlands an der von ihm geleiteten Akademie ein und man erkannte, das alte Rheinland könne wieder eine Pflanzstätte vaterländischer Kunst werden. Und diese Kunst hatte keinen konfessionellen Beigeschmack, zeigte keine Spur von dem in Rom herrschenden katholischen Feuereifer. Als Cornelius Düsseldorf verließ, war aber die Anstalt noch zu jung, als daß sie durch die Schüler ohne den Meister forterhalten werden konnte, und der Meister zu groß, als daß man für ihn einen Ersatzmann hätte finden können.

Die fünfte Abtheilung des Buches zeigt uns Cornelius als Direktor der Münchener Akademie. Ehe er nach Düsseldorf gegangen, hatte er die ihm angebotene Stelle abgelehnt. Ihm verdankte die Akademie ihre Neugestaltung und die Berufung bewährtester Kräfte. Nun begann in München ein Kunstleben sondergleichen,

das die Welt überraschte und das Bedeutendste leistete. Aber auch Konflikte blieben nicht lange aus: Klenze führte den ersten Streich gegen Cornelius; er konnte es sich nicht versagen, ihn gelegentlich der Ausschmückung der Pinakothek das Uebergewicht seines Einflusses fühlen zu lassen.. Aber Cornelius gab seine Sache noch nicht verloren; seine Zuversicht stand auf dem Könige und dem bisher noch nicht getrübten Verhältnisse zu ihm. Nur zu bald sah er, daß er sich im Könige getäuscht. Er unterlag, und von nun an dauerte der kleine Krieg ohne Unterbrechung fort. Der Schauplatz der nächsten Niederlage von Cornelius war der Münchener Königsbau. So wenig beharrlich war der König bei dem Wahlspruch: „Gerecht und beharrlich!" Klenze's Triumph war ein in seinen Folgen weitgehender und selbst durch den glorreichen Abschluß der Glyptothek-Arbeiten nicht geschmälert. Der zweite Band von Förster's Werk wird uns voraussichtlich zeigen, wie es Klenze verstand, seinen Einfluß nach allen Seiten zum Nachtheile von Cornelius auszubeuten.

Förster zeichnet die Charaktere der beiden Gegner mit folgenden Worten: „Grundverschieden, wie Beide — Cornelius und Klenze — waren, konnte ihr gegenseitiges Verhältniß nur ein äußerliches sein und bleiben. Cornelius war freimüthig, offen, wahrhaftig ohne Hintergedanken, leichtlebig, froh der Liebe und Achtung, die er gefunden, ohne sie gesucht zu haben, wie ohne Verlangen nach Mehrung derselben, nach Gunstbezeigungen und Ehrenauszeichnungen, nach äußerem Ansehen und Einfluß; gänzlich frei vom Trachten nach Reichthum und Glücksgütern, das ihm, wo es als Endziel künstlerischer Thätigkeit ihm vor die Augen trat, als ein Mißbrauch des Talents, als eine Entwürdigung des schönsten und heiligsten Berufs erschien. — Klenze, eine nach allen Seiten berechnende Natur, ehr- und ruhmbegierig, eifersüchtig über seinen Einfluß wachend, den er (namentlich dem Könige gegenüber) mit Keinem zu theilen gesonnen war; ein Geschäftsmann viel mehr als ein Künstler, mit all' den Vorzügen eines klugen, vor- und scharfsichtigen, praktischen und seines Zieles klar bewußten Mannes; aber auch reichlich versorgt mit den damit verbundenen egoistischen und feindseligen Machinationen, die mit weltmännischer Glätte und bureaukratischer Sicherheit in's Werk gesetzt wurden. — Dazu kam, daß Klenze die den Architekten im Allgemeinen eigene Vorstellung, das Haupt aller Kunstthätigkeit zu sein und folgerichtig die Anordnung und Oberleitung monumentaler Arbeiten gleich denen der Handwerker in der Hand und Entscheidung zu haben, in höchster Potenz besaß; während Cornelius für Malerei und Skulptur ein großes Maß der Selbständigkeit umsomehr in Anspruch nahm, als er diesen vorzugsweise die Lösung der höchsten Kunstaufgaben, die Offenbarung der freiesten schöpferischen Kräfte zuerkannte."

Giebt es etwas, was die Wandelung des königlichen Sinnes erklärt, so ist es vielleicht das, daß Cornelius nichts weniger als zu schmeicheln verstand und seiner Ueberzeugung unter allen Umständen, auch da, wo er fühlte, daß sie unangenehm berührte, rückhaltlosen Ausdruck gab. R.

Vermischte Nachrichten.

✶ **Josef Hoffmann in Wien** hat die Farbenskizzen für das Bayreuther Wagner-Theater vollendet und schreitet, nachdem sie in allem Wesentlichen die volle Zustimmung des Dichter-Komponisten gefunden, demnächst an ihre Ausführung im Großen. Es sind drei Dekorationen für das Vorspiel „Rheingold", drei für die „Walküre" und „Götterdämmerung" und vier für den „Siegfried". Die Entwürfe stellen in der Reihenfolge nachstehende Scenen dar: den Grund des Rheins, die Götterburg Walhall im Morgenlicht mit dem Riesenbaum und dem Regenbogen, Alberich's Behausung in Nifelheim, Hunting's Wohnung, ein einsames Gebirgsjoch, den Walkürenfelsen mit Gewitterhimmel, die Schmiedegrotte des Nibelung Mime, Waldlandschaft mit des Drachen Fafner Höhle, den Weg zum Walkürenfelsen, Höhe desselben bei Morgenbeleuchtung, die Königshalle der Gibichunger am Rhein, Eingang zur Halle mit dem Weihstein am Stromufer, endlich einsames Thal am Rhein, das Todesthal Siegfried's. Hoffmann's Aufgabe war selbstverständlich eine höchst schwierige; er hat sie, wie wir hinzusetzen können, ebenso bühnenmäßig geschickt wie stilistisch großartig und poesievoll gelöst.

✶ **Abtragung eines Renaissance-Hauses.** Das Haus No. 14 am Graben in Wien, bekanntlich das einzige Denkmal jener stattlichen, schon von Aeneas Sylvius erwähnten alten Wiener Bürgerhäuser mit Arkadengängen und zierlich ausgestatteten Wendeltreppen, fiel der modernen Bauspekulation zum Opfer. Es wird gegenwärtig von der Militär-Baugesellschaft, welche es in ihren Besitz brachte, demolirt, um einem ertragfähigeren Neubau Platz zu machen. Die letzte Abbildung des Hofes auf Grund früherer Aufnahmen gab Lübke in der Deutschen Renaissance, Fig. 155. Einzelne architektonische Details (Säulen, Kapitäle, Stiegenstufen u. dergl.) hat man beim Abbrechen konservirt, und sie werden hoffentlich in irgend einem Museum Unterkunft und Schutz vor Zerstörung finden. Außerdem sind der Hof und das Stiegenhaus vor der Demolirung durch Herrn O. Kramer photographisch aufgenommen worden.

✶ **Hans Makart** hatte für die in Wien neu eröffnete Komische Oper den Vorhang zu malen, und die reizvolle Komposition, die er zum Schmucke desselben auserkoren, ein Bacchantenzug, war während der letzten Monate im Atelier des Meisters zu sehen. Als aber die Wirkung des Vorhangs in dem neuen Theatergebäude geprüft wurde, zeigte es sich, daß das in Oel — statt, wie sonst üblich, in Leim- oder Wachsfarbe — gemalte Bild nicht die genügende Helligkeit besitze und daß auch der störende Glanz nicht zu beseitigen sei: und so entschloß sich Makart denn rasch, den Vorhang zurückzuziehen, und in Wachsfarbe, einer ihm bisher nicht geläufigen Technik, noch einmal auszuführen. Wie wir hören, hat das erste Bild bereits eine andere Bestimmung gefunden. Die Komische Oper begnügt sich einstweilen mit dem Zwischenvorhang.

✶ **Die Variante der Venus von Milo**, von der wir in Nr. 12 auf Grundlage Pariser Berichte Mittheilungen gemacht haben, stellt sich nach genauerer Erkundigung als identisch heraus mit der im Jahre 1836 in Falerone gefundenen „Muse", welche in den Monumenti d. Inst. III, 2, 1a und b abgebildet und in den Annali d. Inst. 1839, S. 23 ff. beschrieben ist. Ueber die Venus von Milo ist soeben eine neue archäologische Untersuchung, auf Grund der Fundberichte, von von August Preuner (Greifswalder Winckelmanns-Programm für 1873) erschienen, worauf wir in diesem Zusammenhange hinweisen wollen.

Da ich auf 5 Wochen bis gegen Ende März mich auf Reisen begebe, bitte ich alle Correspondenzen in redactionellen Angelegenheiten ausschliesslich an den Herausgeber dieses Blattes nach Wien zu adressiren.

Leipzig, den 13. Februar 1874. **E. A. Seemann.**

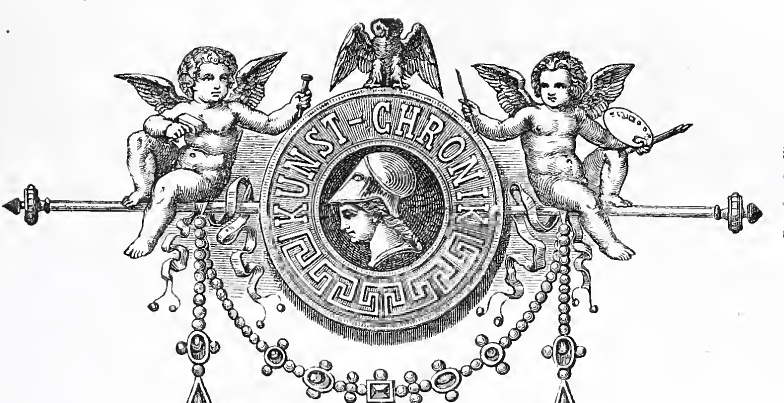
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

20. Februar.



Nr. 19.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt:

Zur Ausstellung alter Meister aus dem Wiener Privatbesitz.

Möge es mir gestattet sein, einige Bemerkungen über die oben bezeichnete Ausstellung dem zweiten Berichte Dr. Eisenmann's in Heft 2 der Zeitschr. d. J. beizufügen!

No. 25. Pieter de Hooghe genannt, ist jedenfalls von einem vlämischen Künstler aus der Nachfolge Jan Brueghel's; es ist mit weniger Präcision und mit mehr Stumpfheit gemalt, als es bei den bessern Nachfolgern der Brueghel'schen Richtung der Fall war. Die Lichter sind zu spitzig accentuirt, die Gesammtwirkung ist daher etwas unruhig. In den Figuren besonders, aber auch in der ganzen Behandlung, gibt sich der Zeitgenosse des G. Coques leicht zu erkennen; doch ist dieser ungleich weicher und lebendiger. Das kleine Gemälde in dem Bilde, links oben, scheint mir deutlich nach Jan Fyt ausgeführt. — Der gleichen Schule, wenn auch nicht derselben Hand, gehört No. 134 an, das unberechtigter Weise Jan Brueghel genannt ist. Auch hier mangelt die volle Präcision dieses Meisters. — Von Joos van Craesbeek war ein schönes und reiches Bauernstück da, während sein Geistesverwandter Brouwer nur fälschlicher Weise repräsentirt war. Es ist überhaupt auffallend, daß Brouwer in den reichen Wiener Sammlungen ebenso schlecht vertreten ist, wie Craesbeek gut; auch das neue Bild des Belvedere (sitzender Bauer), das in Rubens'scher Weise leicht übertuscht und hauptsächlich nur in den Fleischtheilen etwas stärker gedeckt ist, kann, obwol ächt, keinen besonderen Werth beanspruchen.

Aus den Holländern hatte die Ausstellung die reichsten Schätze aufzuweisen. Sehr schön waren Frans Hals und die unter seinem Einflusse stehenden Haarlemer Genremaler Dirk Hals und Pieter Codde mit ihren grauen Tönen und der geistreichen und doch eingehenden Behandlung, die von der leichten Tusche der Antwerpener Kunst abweicht, vertreten.

Unter den Landschaften verdient vor Allem No. 35, von B. oder T. B. van der Veen eine ausführlichere Erwähnung. Es ist allerdings nur ein Meister dritten Ranges; seine Zeichnung und Perspektive sind schwach, die Behandlung oberflächlich; aber interessant wird das Bild dadurch, daß es auf der Grenzscheide steht, wo die holländische Landschaftsmalerei von dem Stile van Goyen's und Salomon van Ruisdael's zu der Manier übergeht, welche in Jacob van Ruisdael ihren Triumph feierte. Die vierziger Jahre waren entscheidend für diesen Uebergang, und in der That sehen wir das Bild mit der Jahreszahl 1648 bezeichnet. Die Behandlung, die Baumausladungen u. s. w. erinnern zwar noch stark an die frühere Manier, doch ist im Wesentlichen der Uebergang schon entschieden. Daß v. d. Veen sonst nicht vorkommt, hat ohne Zweifel seinen Grund darin, daß seine Bilder unter anderen Namen gehen, namentlich unter dem Hobbema's, obwol sie mit dessen goldig-farbiger Manier und seinem großartigen Baumschlage nichts mehr als die allgemeine Schule gemeinsam haben und weit mehr an gewisse Bilder J. van Ruisdael's erinnern. So findet sich in der Darmstädter Galerie, No. 406, ein sogenannter Hobbema, der auf's Schlagendste an unsern Veen erinnert. Sehr verwandt zum Mindesten ist auch das

Augsburger Bild (No. 601), das gleichfalls noch zwischen Salomon und Jacob van Ruisdael's Stil schwankt. W. Bode (Zeitschrift VII, S. 171) hatte diese Bilder dem „Isack" van Ruisdael zugeschrieben, den Houbraken und van der Vinne jedoch nicht als Maler angeben. Indem ich übrigens für das Darmstädter Bild den Namen des Veen, jedoch mit Reserve, vorschlage und das Augsburger wenigstens diesem Meister eng verwandt finde, bin ich doch weit entfernt, die übrigen von Bode als „Isack" in Anspruch genommenen Bilder unter den Namen Veen bringen zu wollen. Eine gewisse Verwandtschaft hat noch das kleine Münchner Bild, das I. V. R bezeichnet ist; von derselben Hand jedoch kann ich es nicht halten. Es steht dem Salomon noch näher und sieht mir eher aus wie einer der ersten Flüge des Genius Jacob van Ruisdael's, als er noch unter der direkten Einwirkung seines Oheims stand. Was die weiter von Bode genannten Bilder anbelangt, so trägt die kleine Landschaft in Frankfurt (197) ein falsches Monogramm, welches meiner Ansicht nach dieselbe dem Jacob v. R. in die Schuhe schieben sollte; No. 196 ist von rohem Machwerk, das ich dem Vries nicht aufbürden möchte; No. 190 daselbst scheint mir ein ächter und noch dazu sehr charakteristischer Jacob van Ruisdael, und auch den Hobbema der Münchener Pinakothek möchte ich keineswegs bezweifeln.

Das Bild No. 24 hatte der Katalog mit Recht als Salomon van Rombouts aufgeführt, indem das S deutlich in das R verschlungen war. Man hat zwar allerdings einen Johannes R. angenommen, der mir aber noch nicht vorgekommen ist. Bürger wollte freilich die Bezeichnung der Rotterdamer Landschaft als J lesen; allein bei der Verschlingung der Buchstaben S, V und R kann man sich leicht täuschen. So gibt ja auch Bode die Bezeichnung des Bildes in der Städel'schen Galerie zu Frankfurt als J V RomBovts an, während sie doch S V RomBovts (verschlungen) lautet. Mit Recht hat Bode auch das Monogramm R.B der Dresdner Galerie (No. 1293) auf Rombouts bezogen, nur hätte er statt J. v. Rombouts unsern Salomon als den Verfertiger nennen sollen. Das Bild der Ausstellung gewährte ein sehr schönes Beispiel von Rombouts' Kunst, der namentlich in Waldintérieurs sich hervorthut; selbst die kleinen Figuren störten nicht, während er sonst hie und da, wie z. B. bei dem genannten Dresdener Bilde und dem Anblick auf die Seeschlacht in der Galerie zu Schleißheim, sich verleiten läßt, eine Masse von kleinen, schlecht gezeichneten und kolorirten Figuren anzubringen.

Als Jan van der Meer van Delft erschien (No. 110) eine kräftig gemalte Dünenlandschaft, die Bode (Zeitschr. IV, S. 353) als charakteristisch für den „Delftschen" in Anspruch nahm. Wir sind jedoch mit dem Letztern als Landschafter übel daran; unter den 21 Bildern der bekannten Versteigerung im J. 1696 findet sich, worauf ich schon in der Zeitschr. (VII, S. 200) hinwies, keine einzige Landschaft mit Ausnahme der Ansicht von Delft, die eigentlich mehr unter die Gattung der Prospekte gehört und in ihrer roh skizzirten und manierirten Behandlung nicht den mindesten Anhaltspunkt für die Bestimmung unserer Landschaft gewährt. — Das prachtvoll weiche und klare Seebild (No. 170) war nicht J. v. Capelle sondern I V Capell bezeichnet, wie ich es auch anderwärts wahrgenommen habe.

Bei dem äußerst schwachen Bild No. 47, angeblich von dem eleganten Porträtmaler A. van den Tempel, habe ich vergeblich nach Spuren des Namens und der Jahreszahl gesucht, vermuthe vielmehr, daß man Flecken im Bilde als solche genommen hat.

Unter den Thierstücken ist namentlich bemerkenswerth das Innere eines Stalles von Govert Camphuysen (No. 144), das unter dem Namen des Joachim aufgeführt ist. Die Bezeichnung ist leider undeutlich erhalten, doch las ich eher G (*G*) als J. Das Bild ist kräftig und warm kolorirt, nicht unähnlich dem Isaak van Ostade, jedoch ziemlich schwach in der Zeichnung. Camphuysen und Paul Potter machen sich bekanntlich die Autorschaft des großen Kasseler Bildes streitig, das leider in der obersten Etage hängt, aber die gewöhnlichen Arbeiten Camphuysen's überragt und, wenigstens von unten, als unverdächtiger Potter aussieht. Ein definitives Urtheil kann freilich erst bei genauer Untersuchung des Bildes abgegeben werden; den Potter der Ausstellung dagegen habe ich schon früher als ächt anerkannt und muß an meinem Urtheil mit aller Bestimmtheit festhalten. Wer die charakteristische Behandlung des Meisters sich eingeprägt hat und zugleich von Radirungen Rückschlüsse auf Gemälde zu machen im Stande ist, wird, denke ich, dieses Bild als ein völlig ächtes Jugendwerk betrachten.

Es wäre noch viel zu sagen; ich schließe aber hier, und zwar um so lieber, als ich mit den Ausführungen Dr. Eisenmann's zwar nicht in allen, aber doch den meisten Punkten übereinstimme.

Im Dezember 1873. **Wilhelm Schmidt.**

Nachschrift.

Herr Suermondt hatte die Gefälligkeit, mir die Bezeichnung des erwähnten Rotterdamer Bildes, das bekanntlich verbrannt ist, mitzutheilen, so wie er sie sich ehedem in seinem Katalog abzeichnete: *S RomBovts*

Sie stimmt demnach mit der Bezeichnung der Bilder in der Ausstellung und im Städel'schen Museum überein. — Suermondt's prachtvolle Sammlung ist bekanntlich jetzt

in Brüssel zum Besten der Armen ausgestellt, und es ist ein Katalog ausgegeben worden, der eben die zweite Auflage erlebte. In demselben steht Suermondt's Rombouts als mit I. Rombouts bezeichnet angegeben. Auf meine Erkundigung schrieb mir der Besitzer, er habe einmal bei starker Sonnenbeleuchtung einen Strich vor der ohnehin schwer lesbaren Signatur gefunden, der sich wohl für I halten lasse. Nur bei ganz unzweifelhafter Deutlichkeit könnte man übrigens dieses I acceptiren; ich möchte zudem glauben, daß der Strich nicht zur Bezeichnung, sondern zum Bilde selbst gehöre.

Anfangs Februar 1874. **Wilhelm Schmidt.**

Korrespondenz.

München, Anfang Februar.

△ Ein wirkliches Historiengemälde im Münchener Kunstverein gehört bekanntlich zu den seltensten Seltenheiten und zieht schon deshalb die allgemeinste Aufmerksamkeit auf sich. Das that denn auch Ludw. Thiersch's „Christus in der Wüste." Man könnte vielleicht verschiedener Ansicht darüber sein, ob die Wahl des jede eigentliche Handlung ausschließenden Stoffes eine glückliche sei, während man ohne Bedenken zugeben muß, daß die Aufgabe vom psychologischen Standpunkte ihre eigenen Reize haben mochte. An der Schwelle eines außerordentlichen Berufes dringt eine Flut überwältigender Gedanken und Befürchtungen auf Den ein, der gekommen ist, der Welt eine neue Lehre zu verkünden, und es bedarf seiner ganzen moralischen Kraft, um nicht zu unterliegen. Aber er geht aus dem Kampfe siegreich hervor, denn es ist eine innerlich große Idee, für welche er ihn aufnahm. Thiersch's Christus aber macht gerade den entgegengesetzten Eindruck: nichts an ihm weist auf den Sieger hin, Alles auf den Mann, der sich bewußt ist, daß seine Kräfte nicht ausreichen, das große Unternehmen durchzuführen. Thiersch's Christus verzweifelt an sich selber, und darum ist er kein Christus. Indem der Künstler das rein Menschliche zu sehr betonte, gerieth er auch noch auf einen anderen Abweg: er schwächte das ideale Element der Erscheinung bis zum Gewöhnlichen ab. Sein Christus ist nicht blos ausschließlich Mensch, sondern noch ein ganz alltäglicher dazu, und das tritt um so mehr hervor, als die landschaftliche Umgebung in wahrhaft großer Weise gedacht ist. Vom koloristischen Standpunkte dagegen verdient das Bild die vollste Anerkennung.

Unser reichbegabter Bildhauer Wagmüller, der nur allzusehr nach malerischen Effekten strebt, hat sich uns nun auch als Maler vorgeführt. Sein „Schaukelndes Mädchen", das er nebenbei bemerkt ohne Noth in ein antikes Kostüm steckte, verräth ungewöhnliche technische Fertigkeit, zeigt aber ebenfalls die an des Künstlers plastischen Arbeiten vielfach mit Recht getadelte Vorliebe für unmotivirt flatternde Draperien, in welcher er entschieden viel weiter geht als der Manierist Bernini, den man den Plastikern als abschreckendes Beispiel vorzuhalten gewohnt ist. Auch auf dem kleinen Bildchen Wagmüller's ist nicht blos in die Gewänder der Dame, sondern auch in die überflüssigen Draperien an den Säulen ein wahrer Sturmwind gefahren, von dem wir absolut nicht wissen, was er hier zu schaffen hat.

v. Korwin=Milewski brachte ein bedeutend aufgefaßtes lebensgroßes Männerbildniß in fast ganzer Figur, das ich unbedenklich den besten seiner Art beizählen möchte, störte nicht die etwas süßliche Farbe der Toilette den sonst trefflichen Eindruck. Sein Landsmann Chetmonski zeigte, wohin ungerechtfertigtes Haschen nach Effekt führt. In seinem Bilde „Aus den Steppen der Ukraine" ist Alles Uebertreibung, von dem Höllenroß mit den fast feuerschnaubenden Nüstern bis zu dem apathisch im viel zu kurzem Schlitten liegenden Reisenden und den gespenstisch hinterdrein jagenden Wölfen. Bion's Wort von der Schwierigkeit des Maßhaltens ist eben auch heute noch wahr. Koerle hat, wie wenige Künstler, den Geist der Rococozeit in sich aufgenommen und erfreut deshalb durch jedes seiner anmuthigen Bildchen. Das gilt namentlich auch von seinem letzten: „Ein kleines Malheur", worin er uns ein hübsches Zöfchen zeigt, zu deren Füßen eine vom Kamin geworfene Blumenvase in Scherben liegt.

Daß Vater und Sohn gleichzeitig im Verein ausstellen, gehört an sich wohl zu den nicht täglichen Vorkommnissen; doppelt aber erfreulich ist dieses, wenn der Sohn so wacker in die Fußtapfen tritt, wie dies bei Ernst Zimmermann der Fall ist. Sein Vater Reinh. Seb. Zimmermann war in der letzten Wochenausstellung durch zwei trefflich charakterisirende Bilder „Jury" und „In des Pfarrers Keller" rühmlichst vertreten. In beiden Fällen handelt es sich um eine Weinprobe, wobei dem gesunden Humor, der Reinh. Seb. Zimmermann längst zum Lieblinge des Publikums machte, sein Recht wird. Daß sich der Künstler einen ehrenvollen Platz unter den ersten Koloristen unserer Zeit errungen, ist bekannt. Seines Sohnes Ernst, eines Schülers von Diez, (der wie ich höre Lust haben soll, von seiner Stelle als Professor an der Akademie zurückzutreten, die er mit so rühmlichen Erfolg bekleidet), „Mönch" und „Soldat" verrathen ein sehr bedeutendes Talent und ein fleißiges Studium der Alten. Von F. Losik's „Hugo Kollataj, Kronkanzler Stanislaus Poniatowski's im Kerker von Olmütz" weiß ich wenig anderes zu sagen, als daß Rock und Antlitz des Gefangenen so ziemlich denselben Lila=Ton zeigen und die Verkürzung der Beine nicht ganz gelungen ist. Auch

ein bekannter Italiener, Giuliano in Mailand, war vertreten, ohne durch sein an sich ganz hübsches Mädchen „In Gedanken" besondere Aufmerksamkeit zu erregen. W. Simmler hat es auf die Nerven des Publikums abgesehen: neben dem erschossenen Wildschützen in öder Felsschlucht stehen dessen Kinder. Das Entsetzen im Gesicht des Knaben, der bei aller Scheu vor dem Todten doch den Blick nicht von ihm abwenden kann, ist von tiefer Wahrheit, aber der ganze Stoff hat zu viel Abstoßendes, um sich des Bildes zu freuen, das unleugbare Vorzüge besitzt. G. Kauffmann hat mit seinen allerliebsten „Studien aus dem Volk" einen überaus glücklichen Griff gethan. Es sind nur fünf kleine, theilweise untertuschte Federzeichnungen, aber sie genügten, dem Künstler einen der ersten Plätze unter den hervorragendsten Genremalern unserer Zeit zu sichern. Kauffmann hat sich die schwere Kunst des Sehens zu eigen gemacht und besitzt zudem eine hohe Meisterschaft darin, das Charakteristische der Erscheinung mit wenigen Linien zu fixiren.

Unter den zahlreichen Landschaften standen Ebert's „Jahreszeiten" durch poetische Auffassung, Innigkeit der Empfindung und vollendete Technik obenan. An sie reihten sich würdig Theod. Kosch's „Abend im Juni", Horst Hacker's „Waldlandschaft" und Neubert's „Morgen im Hochgebirge, Motiv vom Groß-Glockner", der nur etwas mehr Ruhe bedürfte. In Schoenleber's „Rotterdam" lag Manches, was uns an Achenbach erinnerte, den sich der Künstler ohne Zweifel zum Vorbild genommen. —

Daß die Väter unserer Stadt damit umgehen, die schöne nördliche Eschenallee am Maximiliansplatze dem problematischen Unternehmen einer Industrie-Halle zu opfern, die unserer Industrie auf die Beine helfen soll, davon hat die Presse bereits zur Genüge erzählt. Zum Ersatz für die prächtigen Bäume soll der genannte Platz mit Anlagen geschmückt werden, und man hört sogar das stolze Wort „Stadtpark" dafür im Munde führen, ein Beweis dafür, daß die Münchener Wien nicht umsonst besuchten. An sich wäre der Gedanke ganz lobenswerth, insofern eine Fortsetzung der Anlagen auf den staubigen und sandigen Platz aus mehr als einem Grunde überaus wünschenswerth erscheint. Aber wir haben in Bezug auf Anlagen in den letzten Jahren so fatale Erfahrungen gemacht, daß wir dem Kommenden nur mit Sorge entgegen sehen können. Da haben wir zunächst die Anlagen auf dem Karls-Platz. Sie fielen so unglücklich aus, daß der Volkswitz sie „Düpplerschanzen" taufte. Später machte man einen Versuch sie dieses Schanzencharakters zu entkleiden, aber die Grundanlage blieb, und die dünnen Gesträuche auf den schmalen und kurzen mit Rasen eingefaßten mageren Beeten bieten nach wie vor einen kläglichen Anblick. Dann entstanden die neuen Anlagen zwischen dem Sendlinger- und ehemaligen Angerthor. Auch hier griff man, und zwar diesmal noch ausgesprochener, zum englischen Princip, führte dasselbe aber in so kleinlicher und kindischer Weise aus, daß man unwillkürlich an jene von Scott dictirten Polizei-Vorschriften für den Besuch eines englischen Gartens erinnert wird, welche das Publikum davor warnen, die Felsen in die Tasche zu stecken und Bach und See von den Hunden aussaufen zu lassen.

Nach solchen Vorgängen dürfen wir für die Anlagen auf dem Maximiliansplatz wenig genug erwarten und statt schattenspendenden Bäumen werden wir es nur zu sechs Fuß hohem Gesträuch, statt saftigem Wiesengrunde zu schmalen Rabatten bringen, und das Ganze wird darum nicht minder unerquicklich sein, weil man es „Stadtpark" zu nennen beliebt.

Rom, am 1. Februar 1874.

Wer kann es wohl heute noch wagen, über die ersten Eindrücke zu berichten, die Rom auf sein unbedeutendes Ich gemacht, nachdem so viel darüber gut und schlecht geschrieben wurde, nachdem es schließlich gar so leicht geworden ist, nach Rom zu gelangen! — Trotzdem kann ich mir es nicht versagen, am Anfange dieses Briefes zuerst von dem zu schreiben, was mein Herz durchempfunden, als ich die ewige Stadt betrat. Ueber die Trauer um das für immer Verlorene kam ich nicht zum ungetrübten Genuß des noch Vorhandenen, und eine wehmüthige Stimmung beherrscht mich noch nach monatelangem Aufenthalt in der „ewigen Stadt." Wie ein Trost berührt das Herz der Reichthum monumentaler Werke der Renaissance, so traurig auch der Zustand ist, in dem man die meisten derselben findet. Auch aus diesen Gräbern wird immer und immer wieder Großes auferstehen, und neues Leben auferblühen auch aus diesen Ruinen!

Fürchten Sie nicht, daß ich etwa einen Lobgesang anzustimmen gedenke über die moderne Auferweckung des Raffael und der Renaissance unter Pius IX., die in der Kunstgeschichte stets eine unerfreuliche Erscheinung bleiben wird! Ueber die Fortsetzung der Loggien Raffael's und Giovanni da Udine's durch Cav. Mantovani und Consoni wurde seiner Zeit allerorten richtig abgeurtheilt; wenn ich nochmals darauf zu sprechen komme, so ist's nur darum, weil der jetzige Herrscher im Vatican diese Arbeiten fortsetzen läßt. Nachdem im ersten Stock des Vaticans Giovanni da Udine's Loggien durch Herrn Mantovani ganz übermalt worden, stellte derselbe in ebensolcher Weise den von den Zuccheri's ausgemalten Flügel her und führte gegenüber von den in ihrem Verfall so ehrwürdigen Loggien Raffael's mit Herrn

Consoni eine — Wiederholung derselben aus. Die Loggia des zweiten Stockes selbst bleibt, Gott sei Dank, unberührt. Nun wird im dritten Stock in der Loggia der Landkarten gearbeitet, und Mantovani allein besorgt diese Arbeit; es wird da im Stil des einen restaurirten Flügels nun im ersten Stock noch ein neuer dazu komponirt. —

Es wurde Consoni seiner Zeit der Vorwurf gemacht, daß er Raffael imitire; doch liegt in diesem Ausspruch ein Kompliment, das der genannte Herr kaum verdient; denn er kopirt Raffael in höchst mittelmäßiger Weise. Schon den unmittelbaren Schülern eines großen Meisters, denen es an Talent mangelt, um selbständig zu schaffen, gelingt es meist nur, die Fehler ihrer Meister zu übertreiben; was soll man nun erst von Schülern erwarten, die des unmittelbaren Einflußes des Meisters entbehren und ihn meist auf schlecht verstandene und sklavische Weise nachahmen! — Consoni und sein Anhang kopiren nicht Raffael in seinen besten Werken und Bestrebungen, denn in diesen ist er Natur, nicht nur Zeichner, sondern vor allem Maler, ja auch Kolorist, — sie begnügen sich, die Tapeten und Stanzen im jetzigen verdorbenen Zustande, und zwar nur in den Aeußerlichkeiten zu kopiren und auf ganz impotente Weise zu übersetzen. Die modernen Loggien sind demnach ganz trostlose Erzeugnisse und wären besser ungemalt geblieben.

Ich wäre nicht auf dieses Thema mehr zu sprechen gekommen, obschon die baldige Vollendung der Arbeiten zu einem Schlußurtheil herausgefordert, wenn nicht Consoni und Consorten in neuester Zeit auch in anderer Weise an die Oeffentlichkeit getreten wären. Ich meine damit die Vorgänge an der hiesigen Akademie S. Luca. Wenn ein altes Gewölbe aufgerissen wird, und warme helle Sonnenstrahlen hineinfallen, da kommt eine ganz eigenthümliche Bewegung unter die Ratten, Käuzchen und Fledermäuse, die sich im Dunkel ein trautes Heim errichtet. Ohne politisch Partei nehmen zu wollen, drängt sich uns unwillkürlich dieser Vergleich auf, wenn wir das jetzige Leben und Treiben in Rom betrachten. Allerorten wird gebaut, gelichtet, reformirt. Auch die altehrwürdige Akademie S. Luca, in der nur Katholiken Aufnahme fanden, kam an die Reihe. Die Regierung richtete an die Akademie eine Aufforderung, sich zu reformiren und ein neues Statut anzunehmen. Consoni, an der Spitze der Professoren, erklärte, wie einst die Jesuitenpatres: „Aut sint sicut sunt aut non sint!“ Die Regierung erklärte sich für letzteres, und so wurden denn die Professoren in corpore abgedankt. Nach dieser gründlichen Maßregel wurde ebenso gründlich bei der neuen Konstituirung des Professorenkörpers vorgegangen. Zu Zeichen- und Mallehrern wurden tüchtige junge Kräfte des hiesigen „Circolo internationale“ angeworben und für die höheren Kurse drei Männer berufen, die der wiedergeborenen Anstalt einen ganz entschieden fortschrittlichen Charakter im Sinne der Neuzeit aufzudrücken im Stande sind. — Zum Professor für Bildhauerei wurde Monteverde, für Malerei Camerano und Makari berufen. Ersterer ist allen Besuchern der Wiener Weltausstellung durch seinen „Jenner“ und „Kolumbus“ bekannt, ebenso Camerano durch die „Bersaglieri“, welches Bild entschieden das beste in der italienischen Abtheilung und eins der besten in der Weltausstellung war. Makari, durch eine größere Fresko-Arbeit in Anspruch genommen, konnte sich an der Weltausstellung nicht betheiligen. Er ist ein ganz ausgezeichneter Künstler von ungewöhnlicher malerischer Begabung und kann als Lehrer etwa mit Diez in München verglichen werden.

Dieses Dreigestirn soll also die Akademie beherrschen und wird auf diesem Wege für die hiesigen Kunstzustände von entscheidendem Einfluß sein. Es ist dies Ereigniß als ein durchschlagender Sieg über den bisherigen Zopf zu betrachten, hinter dessen konventionellen Falten sich die absoluteste Talentlosigkeit barg. War bisher die junge Künstlerschaft um Fortuny, den genialen Spanier geschaart, nur eine vielfach bekämpfte „Richtung“ in Rom, so beherrscht sie jetzt das Terrain völlig und dürfte kaum so bald das Scepter aus den Händen legen. Rom wird dadurch wieder zur künstlerischen Hauptstadt Italiens! — Da übrigens die bisherige Akademie der bildenden Künste materiell durch private Mittel gesichert ist, werden die verflossenen Professoren mit diesen Mitteln wohl eine „neue“ Akademie gründen, was vom Standpunkte der Humanität auch ganz zu billigen ist.

In der Bauthätigkeit entwickelt Rom ebenfalls einen ganz ungemeinen Eifer und schickt sich an, ein völlig neues Gewand anzulegen. Leider ist dies moderne architektonische Gewand nicht so erfreulich, wie die neue Richtung der Malerei. Es wird manches Schöne geopfert, theils zu Nützlichkeitszwecken, theils um Verschönerungen sehr zweifelhafter Natur anzubringen. Der einst so schöne Garten Massimi ist ganz geopfert worden: die Eisenbahn, gerade langweilige Straßen und fünfstöckige Zinshäuser bedecken die Fläche. Ebenso wurde der schöne Quirinalgarten zerstört, um die königliche Münze zu erbauen, und so ist noch manches Schön- für immer verloren gegangen, um dem Nützlichen Platz zu machen. Als trauriges Ereigniß habe ich Ihnen auch die Restaurirung, d. h. Uebermalung der Fresken der Capella Caraffa in S. Maria sopra Minerva zu berichten.

Bekanntlich wurde die Arena des Colosseums verschüttet, weil daselbst immer Wasser stand, welches weitere Ausgrabungen unmöglich machte. Nun ist es vor Kurzem gelungen, die antiken Abzugskanäle zu entdecken, und somit wurde eine eingehendere Erforschung des

Baues ermöglicht. Es wird nun daran gearbeitet, die Kanäle in Stand zu setzen und im Colosseum selbst ist schon eine 10 Meter lange und 6 Meter tiefe Ausgrabung gemacht worden, wobei noch nicht näher zu bestimmendes Mauerwerk und eine Riesensäule sammt Kapitäl gefunden wurden.

In der Via quattro Fontane fand man unlängst eine Gewandstatue von ziemlich guter Arbeit und vortrefflicher Erhaltung. Wichtiger sind die Funde in Ostia und in Vicaro bei Tivoli. Besonders interessant davon ist ein Sonnengott in Marmor, woran noch Spuren antiker Vergoldung zu bemerken sind, dann ein großer Sarkophag mit einer Meleagerjagd und anderen Jagdscenen, letztere in Flachrelief; an den Ecken des Deckels Genien, auf dem Deckel selbst zwei liegende Porträtfiguren.

Dr. Isidor.

Sammlungen und Ausstellungen.

Ueber die Sammlungen des Berliner Gewerbemuseums bringt die Voß. Ztg. einige Mittheilungen, denen wir folgende Daten entnehmen: Man weiß, daß der erste Grund zu den Sammlungen durch große Schenkungen von Seiten der Mitglieder des preußischen Königshauses, der Behörden und gemeinsinniger, opferfreudiger Privaten, durch Ankäufe besonders auf der Pariser Weltausstellung von 1867 gelegt worden ist. Der für diese Sammlungen bewilligte jährliche Fonds gab die Möglichkeit ihrer stetigen Vermehrung. Die kunstgewerblichen Sammlungen Minutoli und Hanemann wurden in den letzten Jahren dafür erworben. Schenkungen fanden neuerdings wiederholt statt; die Einzelankäufe von kunstgewerblichen Erzeugnissen jeder Gattung wurden jederzeit fortgesetzt. Die großartige Ausstellung von Werken der älteren Kunstgewerbe im königl. Zeughause während des Herbstes 1872 wirkte nachdrücklich dazu mit, das Interesse und das Verständniß für diese Dinge und die klare Erkenntniß von dem, was fehlte, dessen man bedurfte, auch bei Denen zu erwecken, welche der ganzen Bewegung auf diesem Gebiete bis dahin ferner gestanden hatten. Die voraussichtlich außerordentlich günstige Gelegenheit zu einer bedeutenden Bereicherung der Sammlungen, welche die Wiener Weltausstellung verhieß, war vor dem Beginn derselben bereits vom preußischen Handelsministerium gebührend gewürdigt und die Anordnungen waren getroffen worden, sie auch nach dieser Seite hin möglichst nutzbar zu machen. Mit großer anerkennenswerther Liberalität wurde durch Herrn Minister Achenbach die Summe von 25,000 Thalern zu Ankäufen zur Verfügung gestellt. Die Herren Director Baumeister Grunow und Dr. Lessing, deren energische Thätigkeit dem Institut während seiner ganzen bisherigen Existenz mit schönstem Erfolg gewidmet gewesen war, wurden mit der Auswahl der Objekte betraut, welche für dessen Zwecke als die erwünschtesten erscheinen würden. Die Herren der preußischen Landes-Kommission der Ausstellung, Ministerialdirector v. Moser und Geh. Kommerzienrath Ravené gingen jenen Beauftragten in der Ausführung ihrer Mission überall, wo es erforderlich, mit ihrer Unterstützung zur Seite. Trotz der Schwierigkeiten, welche die von Privaten (vor Allem von Lord Dudley) und von den Vertretern der andern Staaten ausgehende Konkurrenz bereitete, brachten die Genannten eine schöne Sammlung von Erzeugnissen jeder Art der Kunstgewerbe zusammen und stellten dieselbe kürzlich in dem provisorischen Museumsgebäude zur Besichtigung des Publikums aus. Es sind Metallarbeiten, Kunsttöpferei-Erzeugnisse, Glaswaaren, Holzarbeiten, Lack- und Lederfabrikate, sowie verschiedene Gattungen von Textilindustrie.

Vermischte Nachrichten.

Von dem Riesenbau des neuen Wiener Rathhauses ist im Verlaufe des eben vollendeten zweiten Baujahres ein wichtiger Theil fertig geworden. Es geschah dies unter genauer Einhaltung der Frist, welche nach dem Bauprogramme für die Vollendung der einzelnen Bautheile in Aussicht genommen war. Während im ersten Baujahre nach Bewältigung der riesigen Erdarbeiten die Legung der Fundamente begann, kam im zweiten Baujahre dieselbe zum Abschlusse, so daß nunmehr der ganze Unterbau bis zur Fußbodenhöhe des Erdgeschosses gediehen ist. An und für sich bietet letzterer mit seinen Rustiken, Bossen-Quadern und dem Labyrinthe von unterirdischen Hallen und Gängen nur einen bedingten architektonischen Reiz; dafür ist es aber von hohem Interesse, zu sehen, wie sich ein so riesiges Gebäude aus seinen Grundfesten entwickelt. Der ganze Aufwand an geistiger und materieller Thätigkeit, welcher sich nach Vollendung des Werkes der Betrachtung entzieht, liegt noch offen da. Schon jetzt läßt sich das gewaltige Raummaß der einzelnen Säle, namentlich aber des großen Mittelhofes erkennen, welcher mit seinen Arkaden eine der Hauptzierden des Gebäudes ausmachen wird. Nicht ohne perspektivischen Reiz ist das Labyrinth von Korridoren, welche die Kellerräume verbinden. Den gewaltigsten Eindruck machen die mächtigen Bogenreihen von 31 Fuß Spannweite, die von der Ringstraße aus sichtbar sind. Diese haben die Bestimmung, dereinst die zwei großen Prachttreppen zu tragen, und werden, durch Gewölbe verbunden, zwei imposante Hallen bilden, die entweder zu Aktendepots oder zur Aufbewahrung von solchen Alterthümern dienen können, deren Aufstellung im Museum nicht zweckmäßig ist. Der Unterbau wurde genau nach den Bauplänen ausgeführt, und zwar mit jener Solidität, welche ein monumentaler Bau von der Bedeutung des Wiener Rathhauses erfordert. Alles ist von bestem Ziegelmaterial mit hydraulischem Mörtel hergestellt, der bereits eine solche Härte und Festigkeit hat, daß man gerne an seine Unverwüstlichkeit glaubt. Die fertigen Sockel der Façade und der sieben Höfe, bis zur Höhe des ebenerdigen Fußbodens versetzt, sind aus Wolkersdorfer Stein, einem Materiale, ausgezeichnet durch seine außerordentliche Härte und Festigkeit und vorzüglich geeignet zur Herstellung dieses wichtigen und stark exponirten Bautheiles. Mit dem sorgfältig ausgeführten Unterbaue hat Friedrich Schmidt seine Aufgabe als Konstrukteur vorzüglich gelöst und damit seinen europäischen Ruf glänzend bethätigt. Wo er nicht unmittelbar auf die Ausführung Einfluß nahm, vertrat ihn seine Bauhütte, gebildet aus einer Reihe junger und tüchtiger, aus seiner Schule hervorgegangener Architekten, in vollständig befriedigender Weise. Auch in finanzieller Beziehung waren die bisherigen Ergebnisse der Bauführung sehr günstig. Im Interesse der Solidität der Fundamente hat sich ein Mehrverbrauch an hydraulischem Kalk herausgestellt, und auf Grund von Beschlüssen des Baukomité's wurden einige nicht präliminirte Bauherstellungen gemacht. Dessenungeachtet ergab sich am Schlusse des zweiten Baujahres eine beträchtliche Ersparung an der Offertsumme. Dieser Erfolg, welcher mit Rücksicht auf die Ausdehnung des Gebäudes, das den Flächenraum von 24 gewöhnlichen Zinshäusern des Stadterweiterungs-Rayons einnimmt und dessen Konstruktion ihre besonderen Schwierigkeiten hat, eine bedeutende zu nennen ist, läßt uns hoffen und wünschen, daß auch im weiteren Verlaufe des Baues die Uebereinstimmung mit dem Präliminare eingehalten werden wird. Im Ganzen erforderte die bisherige Bauführung eine Summe von ungefähr 800,000 fl., so daß aus der von dem 25-Millionen-Anlehen für das Rathhaus bestimmten Summe von 2 Millionen Gulden noch 1,200,000 fl. zur Weiterführung des Baues zur Verfügung stehen. Für das Baujahr 1874 wird von Seite des leitenden Architekten, Ober-Baurathes Schmidt, beabsichtigt, das Erdgeschoß bis zur Fußbodenhöhe des Hochparterres zur Ausführung zu bringen. Stehen die Geldmittel zur Verfügung, so daß in jedem künftigen Jahre ein weiteres Stockwerk aufgeführt wird, dann kann innerhalb 5 Jahren der ganze Rohbau vollendet sein. Während aber der Rohbau schon aus technischen Gründen mehr gleichmäßig in die Höhe geführt werden muß, könnte dagegen die innere Einrichtung und Wohnbarmachung der Räume theilweise so betrieben werden, daß die wichtigsten Diensträume zuerst in den rückwärtigen Tracten zur Ausführung gelangen, so daß letztere gleichzeitig mit der Vollendung des Rohbaues, d. i. am Schlusse

der ersten fünfjährigen Bauperiode, bezogen werden können. Das ökonomische Interesse der Gemeinde gebietet es, den Bau möglichst zu beschleunigen. Abgesehen davon, daß gerade die nächste Zeit dem Bau durch das Sinken der Materialpreise und der Arbeitslöhne günstig sein wird, vertheuert jede Verzögerung nicht nur die Kosten der Bauregie, sondern die Gemeinde ist dadurch auch verhindert, das alte Rathhaus möglichst rasch zu verwerthen. (N. fr. Presse.)

Aus Breslau berichtet Alwin Schultz in der „Schlesischen Presse“: „Die Hoffnung, daß bei dem Fortschreiten der Restaurationen im hiesigen Dome noch so manche werthvolle Reste der ehemaligen künstlerischen Ausstattung desselben zum Vorschein kommen würden, hat sich in höchst erfreulicher Weise schon jetzt erfüllt. Bei der Entfernung der Tünche fand man im nördlichen Seitenschiffe, wo schon frühere Untersuchungen das Vorhandensein von Wandmalereien konstatirt hatten, zwei größere Gemälde, deren eines, einen sitzenden Bischof, wohl den bekannten Johannes Roth, darstellend, sofort zerstört wurde, da die Mauer, welche es bedeckte, nach dem Restaurationsplane abgebrochen werden mußte. Schade, daß von solchen Entdeckungen Fachleute meist erst dann Kunde erhalten, wenn es zu spät ist. Wenigstens durch eine Zeichnung oder Photographie hätte man, war die Zerstörung nicht zu vermeiden, dies interessante Kunstdenkmal erhalten sollen. Das zweite Wandgemälde ist zur Zeit noch nicht zerstört. Es bedeckt ein ganzes Wandfeld und reicht bis zu dem Gewölbe hinauf, ist also in großem Maßstabe gehalten. Unten neben einer kleinen Pforte sehen wir links den h. Johannes den Täufer, neben dem ein Domherr, der Stifter des Bildes, kniet; diesen beiden Gestalten gegenüber einen heiligen Bischof, wohl St. Nicolaus. Ueber der Pforte ist das Bisthumswappen angebracht; hinter diesem wächst ein Baum empor, dessen Aeste mit Dornen bewehrt sind. In diese Dornen sind Märtyrer gespießt. Die Komposition schließt oben mit dem Kreuze Christi, unter dem ein Bischof steht, der die Züge des schon erwähnten Johannes Roth tragen soll, desselben, der sich seine Grabplatte von Peter Vischer in Nürnberg gießen ließ. Die ganze Darstellung bezieht sich auf das Martyrium der zehntausend Ritter, und rührt, so weit man es bei der Dunkelheit der letzten Tage erkennen konnte, von einem nicht unbedeutenden Künstler, der gegen Anfang des 16. Jahrhunderts lebte, her. Wir besitzen aus jener Zeit so überaus wenig Reste von Wandmalereien, daß diese Entdeckung für die schlesische Kunstgeschichte von eminenter Wichtigkeit ist. Und trotzdem trägt man sich mit dem Gedanken, dies Bild wieder zu übertünchen und so auf wer weiß wie lange Zeit der Betrachtung auf's neue zu entziehen. Ueberall in Deutschland wäre ein solcher Gedanke unmöglich; überall würde man sich freuen, durch Aufdeckung solcher alten ehrwürdigen Kunstdenkmäler die Wissenschaft dauernd bereichern zu können: hier muß man freilich auf jede Möglichkeit gefaßt sein. Man glaubt es kaum, wie roh und barbarisch in Schlesien mit Kunstwerken der Vergangenheit umgegangen wird. Vor einigen Jahren, um nur ein Beispiel anzuführen, wurde der prachtvolle Flügelaltar der Schweidnitzer Pfarrkirche, eine meisterhafte Holzschnitzarbeit vom Jahre 1492, hierher geschafft, um restaurirt zu werden. Behufs des Transportes hatte man das Altarwerk auseinander genommen, dabei Vieles zerbrochen und zerstört; Alles, damit hier von einem Tischler die fehlenden Hände ergänzt, die Figuren neu angestrichen und vergoldet würden. Ein Tischler, ein Staffirer sollten ein ausgezeichnetes Werk eines älteren Zeitgenossen Dürer's herstellen! In offenen Schuppen lagen, Wind und Wetter preisgegeben, die Altarflügel mit den Malereien und haben dort gewiß nicht wenig gelitten. Als die Regierung zu der beabsichtigten Renovation nicht zustimmte, wurde der Altar nach Schweidnitz zurücktransportirt und liegt dort in Stücken. In welchem Zustande das so schnöde vernichtete Kunstwerk sich jetzt befindet, ist mir nicht bekannt. Aber es ist wahrlich an der Zeit, daß endlich dieser willkürlichen Barbarei Einhalt geboten wird, daß nicht nach Belieben jeder Pfarer und Pastor Kunstwerke zerstören oder auf eigne Faust beschmieren lassen darf. Wir haben allerdings einen Konservator für die Kunstalterthümer, und der Staat hat das Recht und die heilige Pflicht, für Erhaltung der Kunstdenkmäler zu sorgen, die der Oeffentlichkeit angehören, und er thut auch das Seinige, sobald ihm Gelegenheit zum Einschreiten gegeben wird; aber wie selten erfährt Herr v. Quast, unser Konservator, wenn ein solcher Vandalenstreich beabsichtigt wird. In der Regel kommen die Inhibitorien zu spät. Wie in Österreich, so müßten auch bei uns in jeder Provinz, ja in jedem Regierungsbezirk, sachverständige Konservatoren ernannt werden, ohne deren Vorwissen und Genehmigung kein Kunstwerk veräußert oder gar renovirt werden dürfte. Aber wie oft ist dies schon beabsichtigt worden! Wenn nicht andere Instanzen hier helfend eingreifen, wird das oben erwähnte kostbare Wandgemälde voraussichtlich binnen Kurzem wieder hinter einer dicken Schicht Kalktünche, die dem Philister ja über Alles schön erscheint, verschwunden sein.“

* **Der Sammlung des Louvre** wurden Skulpturfragmente vom Apollotempel zu Milet, Geschenke der Barone G. und Edm. v. Rothschild, eingereiht.

Von einer großartigen Schenkung berichtet die Augsb. Allg. Ztg.: Die Herzogin von Galliera, geborne Brignole-Sale, hat der Stadt Genua durch gerichtlichen Act vom 12. Jan. den Palast Brignole sammt Bibliothek und Gemäldegallerie und den daranstoßenden Häusern, welche jährlich 50,000 Lire Miethe abwerfen, zu wissenschaftlichen und Kunstzwecken, wie überhaupt zur Verherrlichung der Stadt geschenkt, und ihr Gemahl, der Herzog von Galliera, will 2 Millionen zum Bau von Häusern zu unentgeltlicher Unterbringung hülfsbedürftiger Familien verwenden.

Ausgrabungen in Olympia. Wie die Köln. Ztg. meldet, hat die griechische Regierung der preußischen Vorschläge gemacht über die Weise, wie die beabsichtigten gemeinschaftlichen Ausgrabungen zu Olympia zu leiten sind. Sie schlägt vor, eine gemeinschaftliche Kommission deutscher und griechischer Gelehrter einzusetzen, welche das Unternehmen zu überwachen haben, ist aber bereit, die Ausgrabungen an Ort und Stelle der Leitung der Deutschen zu überlassen. So wird es ja wohl nun endlich zu einer Vereinbarung kommen! Wir unserentheils hätten gewünscht, daß die preußische Regierung die Kosten der Unternehmungen trage, ohne einen Zuschuß von Griechenland zu verlangen; denn nur dadurch wird die Einmischung der griechischen Regierung hervorgerufen, die immerhin eine Quelle von Zwistigkeiten werden kann. Wenn irgendwo, so können wir in Olympia hoffen, noch bedeutende antike Kunstwerke für die Welt wiederzugewinnen. Die dortige Bildsäule des Zeus von Phidias, das großartigste Kunstwerk der Welt, wurde zwar von dort weggeführt und nach Byzanz gebracht, wo es in einer Feuersbrunst zu Grunde ging. Aber ganze Wälder von Statuen bedeckten in Olympia, dem Mittelpunkte des griechischen Festlebens, die Umgegend, und verschiedene Umstände treffen zusammen, um es wahrscheinlich zu machen, daß im Schlamme des Alpheios noch herrliche Kunstschätze begraben liegen. Dort wie im Grunde der Tiber sind vielleicht noch schöne Erwerbungen für die gebildete Menschheit zu machen. Aber man säume nun auch nicht länger! Es sind schon viele Jahre her, daß der Plan gemacht wurde; in diesem Frühjahr wird hoffentlich Hand angelegt werden an seine Ausführung. Die Kosten sind verhältnißmäßig gering, und so wird hoffentlich nicht am letzten Ende eine neue Verzögerung dadurch herbeigeführt werden, daß ein Streit darüber entsteht, ob sie aus preußischer oder deutscher Kasse zu bestreiten seien.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Photographien.

Hamburger Künstler-Album. 12 photogr. Blätter nach neuen Gemälden Hamburger Maler. No. 29. Schneesturm, von H. Kaufmann. 30. Heidnische Wenden zerstören ein Kloster, von G. Stever. 31. „Siehst' den Buben?“ von A. Hornemann. 32. „Häst' utslagen?“ von demselben. 33. Am Vierwaldstättersee u. 34. Aus dem Berner Oberland, von Moosengel. 35. Faust und Gretchen, von L. Asher. 36. Der Storch bringt ein Kind, von O. Speckter. 37. Dante im Kloster, von Mehrhagen. 38. Kaninchen in einem Kohlkorbe, von Heimerdinger. 39. Das Innere einer Fischerhütte, von Gensler. 40. Der Tartarus, von Steinfurth. Wandsbeck, Mencke & Co.

Photographien nach Originalen moderner Meister. No. 451—54. Morgen, Mittag, Abend, Nacht: 4 Darstellungen in Rococostyl, von Gussow. 455. Bruder Kellermeister u. 466. Die Weinprobe, von Grützner. 457. Ein neues Spielzeug u. 458. Eine Convenienz-

heirath, von Paulsen. 459. Geburtstag der Reconvalescentin, von W. Roegge. 460. Heimkehr von der Frühmesse, 461. Vor der Matinée, 462. Willkommen! von Amberg. 463. Der Besuch der Pathin, von L. Tannert. 464. Die Wilddiebe, von Bosch. 465. Il dolce far niente, von A. Echtler. 466. Die Bettelsänger, von Defregger. 467. Die Kunstkritiker, von Gebler. 468. Die Kapelle, und 469. Hol' über, von Salentin. 470—73. Der Politiker, Die Flickschneiderin, Der Feinschmecker, Die Genügsame, Halbfigurenbilder, von Siegert. 474. Im Klosterkeller, von Grützner. 475, Giulietta, von A. Weber. 476—80. Der Schützling, Der Jägersmann, Der Luchs, Abschied und Heimführung (in mittelalterlichem Costüm), 5 Blatt von A. Henneberg. 481. Die Stütze des Alters, von Salentin. 482—84. „Beiss' nur zu!" — „Das wär' ein Spass!", und Der blinde Geiger, 3 Blatt von A. Rotta. Diverse Formate. Berlin, Photographische Gesellschaft.

Photographien nach Originalen moderner Meister. No. 64. Schwäne, ihre Jungen gegen einen Fuchs vertheidigend, von Speckter. 65. Liebeserklärung im Keller, von G. Stever. 66. Badende Elfen, 67. Im Jägerhäuschen, 68. Hinter den Coulissen, von H. Heimerdinger. 69. Spielende Pferde, 70. Pferde auf der Weide im Sturm, 71. Waldweg mit Holzwagen, von B. Goos. 72. Bathseba im Bade, von C. Eybe. 73. 74. Aus der Normandie, Mondscheinlandschaft und Architekturstück, u. 75. Eingeschneite Hütte, von A. Schlicker. 76. Mühle an der Elbe, von A. Scherzer. 77. Architekturstück, Schneebild, von A. Mosengel. 81. Cap Wrath, Marine von Fr. Hünten. 81b. Der Sängerkrieg auf der Wartburg, von M. v. Schwind. ca. 25 u. 19 C. Wandsbeck, Mencke & Co.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 1—3.
Wentzel Jamnitzer. — Die moderne Entwickelung auf dem Gebiete der Fabrikation der Teppiche und Tapeten. Von Friedr. Fischbach.

Im neuen Reich. No. 4.
Barock- und Rococo-Bauten in Berlin und Potsdam. III. Artikel. Von R. Dohme.

Berichtigungen.

In der Kunst-Chronik Nr. 15, Sp. 239, Z. 20 v. u. sind nach den Worten: „Volkstypen aus Spanien" die Worte: „von dem unlängst verstorbenen Fr. Bamberger" ausgefallen. — Nr. 16, Sp. 254, Z. 19 v. u. lies: „Es (statt: Er.) — Nr. 17, Sp. 267, Z. 2 v. u. sollte die Verbesserung lauten: „Cupp" (statt: Cupps).

Inserate.

Berichtigung.

In der „Einladung zur Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung im Jahre 1874", Kunstchronik Nr. 17, ist die angegebene Frist „bis zum 15. Mai" zu berichtigen in „bis zum 15. April".

Hierzu No. 2 des II. Jahrgangs der „Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst".

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

27. Februar.

Nr. 20.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Korrespondenz.

Wien, im Februar.

P. F. Nachdem hier lange Zeit hindurch eine trostlose Oede geherrscht, fängt es sich endlich wieder an zu regen auf dem Kunstgebiete. Die Künstlergenossenschaft, die sich kürzlich in der Person Rudolf Alt's einen neuen Vorstand wählte, hat ihre Räume mit einer über dreihundert Nummern zählenden Ausstellung wiedereröffnet und durch deren Hauptbild, Feuerbach's „Amazonenschlacht", das ganze kunstfreundliche Wien unter die Waffen gerufen. Im Oesterreichischen Museum stellte das Komité für das Beethovendenkmal die drei zur Konkurrenz eingelangten Entwürfe aus; auch dort giebt es einen regen Gedankenaustausch, wenn die Diskussion auch nicht so lebhaft ist, wie vor Feuerbach's Bilde.

Es hat nämlich den Anschein, als ob der eine der drei Preisbewerber, C. Zumbusch, der bekanntlich voriges Jahr an unsere Kunstakademie berufen wurde und mit diesem Werke sich in Wien so recht eigentlich zu introduciren Gelegenheit erhielt, durch seinen Entwurf aller Herzen im Sturm erobert hätte. Und ohne Zweifel ist diese Skizze durch den überaus glücklichen Grundgedanken, die geistvolle Charakteristik der Hauptfigur, das Leben und die geniale Freiheit in Formengebung und Behandlung den Werken der beiden Mitkonkurrenten weit überlegen. Zumbusch stellt Beethoven sitzend dar, das Haupt abwärts nach rechts gewendet, während die Hände energisch zusammengepreßt auf dem linken, etwas vortretenden Schenkel ruhen. Es liegt in dem Gestus etwas ernst Abwehrendes, ein festes weltverachtendes Sichabschließen, zu dem der finster blickende, von wild durcheinander geworfenen Haaren umwallte Kopf trefflich paßt, während allerdings die energische Bewegung der Figur, die auch den Faltenzug der Gewandung beherrscht, den strengen Anforderungen der Monumentalität nicht völlig entspricht. Nicht minder lebhaft bewegt, und zwar in inniger Gedankenverbindung mit der Hauptfigur, sind die Gestalten, welche den Sockel schmücken: vom Beschauer links der gefesselte Prometheus, dem der Adler die Brust zerfleischt, und rechts eine kranzspendende Siegesgöttin. Der Gegensatz des in Qualen sich windenden Heros und der verklärt aufblickenden Victoria, welche in anmuthiger Wendung mit der Rechten den Kranz erhebt, gehört zu den glücklichsten Inspirationen der modernen Plastik. Die Verbindung zwischen den beiden Seitenfiguren stellt Zumbusch durch neun kleine, mit Musikinstrumenten und Masken ausgerüstete Genien her, welche (vielleicht unter Anspielung auf die neun Symphonien des Meisters) ein rhythmisch bewegtes Formengewoge darstellen, aus dem der Sockel der Hauptfigur steil und hoch emporsteigt. Ob der scharfe Abschnitt, den dieser Kinderreigen zwischen dem oberen Theile des Denkmals und den Sockelstufen hervorbringt, nicht zu mildern wäre, wollen wir dahingestellt sein lassen. Auch in der Bewegung der Victoria wird vielleicht, etwa durch eine andere Stellung des linken Armes, eine leichte Modification eintreten müssen, um für die Vorderansicht zwischen dieser Gestalt und der des Prometheus mit dem stark vortretenden Knie das völlige Gleichgewicht herzustellen. Doch das, sowie einige Einwendungen, die wir gegen die Faltengebung des unten umgeschlagenen Mantels

der Hauptfigur zu erheben hätten, sind Nebensachen, über deren Behandlung sich der Meister bei der Ausführung selbst klar werden wird. Im Ganzen genommen entspricht sein Werk den hoch gespannten Erwartungen, die man ihm entgegenbrachte, vollkommen, und Wien darf sich wahrhaft Glück wünschen, wenn es gelingt, dieses geistvoll erdachte Kunstwerk im Großen auszuführen.*)

Während Zumbusch's Entwurf einen Zug in's Malerische nicht verläugnet und sich besonders wegen seines reich geschmückten Sockels nur für die Ausführung in Bronze eignen dürfte, sind die beiden anderen Entwürfe strenger plastisch und mehr als Marmorwerke gedacht, bringen es aber durchaus nicht zu der fesselnden Wirkung, welche das beschriebene Werk hervorruft. An Benk's Projekt fällt zunächst der enge Anschluß an das Wiener Schubert-Monument auf, nur daß diesem die beiden Sockelfiguren fehlen, welche Benk auf halbrunden Vorsprüngen rechts und links von dem Postamente sitzend angebracht hat: Allegorien der kirchlichen und der dramatischen Musik, welche mit der Hauptfigur in der Vorderansicht eine sehr schöne Silhouette bilden, aber an ihre Sitze zu fest angeklebt und überdieß mit Attributen so überhäuft sind, daß sie „alle Hände voll haben". Zwischen den Eckpilastern des breiten, sehr fein profilirten Sockels deuten außerdem noch flache Reliefs auf die verschiedenen Gattungen der Musik hin. Am wenigsten gelungen ist Beethoven selbst; er sitzt, unterwärts in seinen Mantel gewickelt, auf einem Felsen, die lässig herabhängende Rechte, welcher der Griffel zu entgleiten droht, über einen Baumstamm lehnend: mehr ein Bild lebensmüder Schlaffheit als gedankenvollen Sinnens.

Wagner, der dritte Preisbewerber, hat offenbar vor Allem nach monumentaler Einfachheit und Ruhe gestrebt (ein Verdienst, das vor Jahren auch seinem Schillerdenkmal-Projekt nachgerühmt werden mußte): aber er ist dabei jetzt so wenig wie damals über eine gewisse Langeweile, ja Dürftigkeit hinausgekommen. Sein Beethoven ist ein mageres Püppchen, in dem kein Mensch den Heros der Musik erblicken wird. Wagner hat ihn stehend gebildet, die Rechte wie lauschend erhoben, in der an den Leib gedrückten Linken ein Notenheft. Weder das grämliche Antlitz, noch die kümmerliche Gestalt, um die ein geschmacklos drapirter Mantel gehängt ist, entsprechen der Größe und Würde der Aufgabe. Die Sockelfiguren, Psyche auf einem ruhenden Löwen und die Phantasie(?) mit Leier und Fackel auf einer menschenköpfigen Sphinx, haben das Gute, daß sie durch das Vortreten der breithingelagerten Thierleiber über den mittleren Theil des Sockels den Uebergang zu dem Stufenunterbau des Denkmals passend vermitteln. Im Uebrigen sind es aber ziemlich geistlose Allegorien, das gerade Gegentheil der schönen Gestalten von Zumbusch, die durch Erfindung und Ausdruck für Jedermann unmittelbar verständlich sind. Auffallend ist auch die monotone Richtung der Köpfe von Wagner's Sockelfiguren in die Vorderansicht, als ob der Künstler mehr an ein Wandmonument als an ein auf freiem Platze zu errichtendes Rundwerk gedacht hätte.

Eines vierten, im Schönbrunnerhause ausgestellten Entwurfes, mit welchem sich Pilz unaufgefordert in die Reihe der Konkurrenten stellte, wird der Referent über die dermalige Ausstellung des Oesterreichischen Kunstvereins gedenken; wir wenden uns daher dem Künstlerhause zu.

Der entschiedene Widerspruch, auf den Feuerbach's „Amazonenschlacht" bei einem großen Theile des Wiener Publikums gestoßen ist, erklärt sich aus der schon wegen der Oertlichkeit der Ausstellung naheliegenden Vergleichung mit Makart's „Katharina Cornaro", auf deren unläugbar große malerische Qualitäten die Verehrer des jungen österreichischen Meisters denn auch immer von neuem triumphirend hinzuweisen sich nicht enthalten können. Wir gehen selbstverständlich auf diese Vergleichung hier nicht näher ein, so verlockend sie auch wäre. Daß zwischen Feuerbach's und Makart's Eigenart eine tiefe Kluft liegt, ist ohnehin für jeden Laien klar, und das für den Denkenden Wichtigste bleibt immer, sich die beiden disparaten Erscheinungen aus dem Gesammtgetriebe unserer modernen Kunst historisch zu erklären.

Eine der hervorstechendsten Eigenschaften von Feuerbach's Art ist das herbe Abweisen jeder Konvention, vor Allem derjenigen, die jetzt vom kunstbeflissenen Oberst bis zum letzten journalistischen Schreier die künstlerische Mode des Tages beherrscht, nämlich der koloristischen. Auf die bloßen „Malen-Könner", die aber im Uebrigen blitzdumme Kerle sein mögen, ist er zweifelsohne ganz ebenso schlecht zu sprechen, wie dermalen Schwind es war. Ihm ist die Farbe die zartbeseelte Trägerin des geistigen Ausdrucks, und nur eine hohe Welt vornehmer Empfindungen und Gedanken würdig, von diesem Zaubermittel des malerischen Scheins Gebrauch zu machen. Malerischer Reiz ist ihm geistiger Reiz. Wo dieser fehlt, da will er lieber gar keinen Reiz, weil dieser ohne den Adel des Geistes gemein, ein Berauschungs-, aber kein Nahrungsmittel für die Seele, ein Blendwerk, aber kein Kunstwerk ist. Wir denken, so etwa dürften die Ueberzeugungen oder Empfindungen eines Mannes beschaffen sein, der neben dem geräuschvollen Treiben unserer jungen, lustig drauf los malenden Künstlerwelt ruhig seine Straße zieht, ihrem

*) Soeben verlautet, daß die Jury Zumbusch's Projekt den Preis ertheilte, dem Künstler jedoch mehrere Modificationen desselben zur Bedingung machte. A. d. Red.

Sirenengesang immer wieder den kalten Ernst seiner mannhaften Denkungsweise entgegensetzend. Nicht an die Vorbilder der Glanzepoche Venedigs oder an die Virtuosen der beginnenden Verfallzeit knüpft er an, sondern studirt die Natur, wie ein alter Florentiner, und wagt es auch ihrer Häßlichkeit in's Auge zu schauen und sie wiederzugeben, wie er sie vor sich findet. Sein höchstes Ziel ist der Ausdruck seiner Gedankenwelt, den er durch das Mittel der ungeschminkten Natur sich reiner zu erhalten glaubt, als durch ein äußerlich angenommenes Ideal formeller oder malerischer Schönheit.

In der Entwickelung von Feuerbach's Talent bildet unsere „Amazonenschlacht" insofern einen interessanten Wendepunkt, als er sich aus dem vorwiegend lyrischen und kontemplativen Gestaltenkreise, dem seine früheren Bilder angehören, hier auf das dramatische Gebiet hinausgewagt hat. Daß er sich noch nicht völlig heimisch fühlt in dieser Welt des energischen Handelns und der losgebundenen Leidenschaft, ist unverkennbar. Auf der riesigen Leinwand (die Bildfläche mißt etwa 24 Fuß Länge und 15 Fuß Höhe) hat er die beiläufig 30 Figuren, aus welchen die Komposition besteht, in der Art vertheilt, daß der dritte Theil derselben, Gestalten von kolossaler Größe, in verschiedenen Gruppen den Vordergrund einnehmen, während die übrigen im Mittelgrunde und Hintergrunde auch wieder zu besonderen Gruppen zusammengeordnet sind; die Gestalten des Mittelgrundes sind etwa lebensgroß, die rückwärtigen Figuren ganz klein. Auf diese Weise entsteht ein loses Nebeneinander der verschiedenen Kampfgruppen, eine Reihe von Einzelkämpfen mit interessanten Episoden, aber kein eigentliches Bild der Schlacht: es ist ein Kampf ohne Entscheidung, ein Ausholen, Ringen und Sterben, dem aber die Wucht des gemeinsamen Ansturms und das gewitterartig Befreiende des Siegesjubels fehlt. Der moderne Schlachtenmaler muß auf diese höchste dramatische Wirkung in der Regel verzichten, weil sich die Einheit in der taktischen und strategischen Leitung und Entscheidung eben nicht leicht künstlerisch darstellen läßt und er die Wirklichkeit der höheren Wahrheit nicht opfern darf. Der Darsteller eines idealen Kampfes hat in dieser Hinsicht einen großen Vortheil, auf den also Feuerbach hier verzichtet hat.

Im Vordergrunde links herrscht das dichtste Gedränge: ein behelmter Krieger, vom Rücken gesehen, fällt einem Roß in die Zügel, welches die Amazonenkönigin, mit Pfauenbusch auf dem Helm, zu tragen scheint; weiter nach rückwärts packt ein Mohr eine Hintenübersinkende und entwindet ihren goldenen Haaren das Geschmeide; noch weiter hinten stürmen Bogenschützen und Lanzenreiter in den Kampf. Die Mitte des Vordergrundes füllen mehrere zu Boden gesunkene Amazonen aus: ganz nackte Gestalten von zum Theil höchst kühnen, meisterhaft gemalten Verkürzungen, die Eine auf ihren rothen Mantel hingestreckt. Rechts davon ringt eine Andere verzweifelt mit ihrem Gegner, während eine Dritte sich sterbend auf einen ebenfalls verwundeten bärtigen Krieger stützt. Daneben sprengt von rechtsher eine Vierte herbei, die Streitaxt schwingend, und über dieser ganzen Gruppe steigt ein mächtiger Rappe empor, in dessen Mähnen sich eine Sterbende mit letzter Kraft festzuhalten sucht. Im Hintergrunde, rechts davon, jagt ein edles Roß, dessen Reiterin gefallen, durch das Blachfeld, den Mantel der Herrin nach sich ziehend. Wunderbar großartig ist die Landschaft gedacht: eine felsige Küste und hinten das Meer, über welches dichte Rauchwolken von einer brennenden Burg dahinziehen. Gruppen von Verwundeten und ein fern von dem Kampfe still für sich grasendes Pferd beleben in seltsam poetischer Weise die schauerlich einsame, wilde Gegend. Ein ernster, in der Carnation gelblicher, in den Gewändern und Waffenstücken matt gedämpfter Ton beherrscht das von aeschyleischem Geist erfüllte Gemälde.

(Schluß folgt.)

Die Gobelins Karl's V. zur Erinnerung an den Feldzug gegen Tunis.

In den Sammlungen und Kirchen Wiens ist ein nicht unbedeutender Schatz von Gobelins und Wandteppichen sowohl orientalischen Ursprungs als auch aus den Zeiten der Renaissance und des Mittelalters erhalten. Der Besitz des kaiserlichen Hofes, welcher von dieser Art kunstindustrieller Fabrikation namentlich prachtvolle altpersische, dann aber nicht minder kostbare Arrazzi aufzuweisen hat, nimmt hierin die erste Stelle ein; eine interessante Kollektion besitzt auch schon das Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie, unter dessen Schätzen namentlich auch das Mittelalter und die italienische, französische sowie niederländische Renaissance mit schönen Gobelins vertreten ist. Der Dom von St. Stephan schmückt seine Räume bei festlichen Gelegenheiten mit einer stattlichen Anzahl flandrischer Gewebe dieser Art, und manches ist im Privatbesitz zerstreut. Die großartigsten Proben jenes Kunstzweiges jedoch besitzt Wien an den Gobelins, welche in Schönbrunn aufbewahrt werden, und den Feldzug Kaiser Karl's V. gegen Cheireddin Barbarossa, den Töpferssohn von Lesbos und Herren von Tunis, 1535, zum Gegenstande haben. Wie über viele Kunstwerke, sind auch über diese bedeutenden Schöpfungen mancherlei abweichende Vorstellungen im Umlauf, und durch unkritische Anführungen wurden in Büchern nicht wenige Irrthümer eingebürgert. Das Erscheinen des Schriftchens von J. Houdoy: „Tapisseries, représentant la conqueste du royaulme de Thunes par l'Empereur

Charles-Quint. Histoire et documents inédits" (Lille 1873) gibt uns daher einen willkommenen Anlaß, diesen Gegenstand einmal etwas genauer in's Auge zu fassen und nach Möglichkeit zur Berichtigung der falschen Ansichten beizutragen.

Wir wollen zunächst in genauem Auszuge, bloß mit Weglassung des nicht Thatsächlichen, dem Inhalte der genannten kleinen Schrift folgen.

Unter die herrlichsten Leistungen flandrischer Gobelinweberei, welche während der Renaissance-Epoche entstanden sind, zählen die in den Palästen von Madrid und in den Magazinen des Escurial aufbewahrten Tapisserien, welche in den Niederlanden auf Befehl Karl's V. in Haute-Lisse-Technik angefertigt wurden. Der Verfasser hat in einem früheren Werke: „L'histoire de la fabrication des tapisseries" (Lille 1871), in langer Liste, die in den Archiven erhaltenen Rechnungen, welche sich auf diese österreichischen Hofaufträge beziehen, veröffentlicht, ohne jedoch eine Andeutung über die Entstehung jener Meisterwerke zu entdecken, welche „Le voyage et la conqueste du royaulme de Thunes" illustriren. Dagegen sind nun in den Archives départementales du Nord, liasses de la chambre descomptes höchst interessante Dokumente aufgefunden worden, welche über den Gegenstand mannigfache Aufhellung gewähren.

Es geht daraus hervor, daß der Künstler Jehan Vermay aus Brüssel zum Maler jener Teppichkompositionen ausersehen wurde. Während über die Thätigkeit dieses Meisters bisher nichts Sicheres bekannt war, hat der Verfasser schon im Junihefte der „Gazette des Beaux-Arts" von 1872 aus bisher nicht veröffentlichten Dokumenten dargethan, daß Vermay für die Statthalterin Margaretha an drei Grabdenkmälern, welche noch in der Kirche zu Brou existiren, gearbeitet hat. Er war Hofmaler dieser Regentin, malte Karl V., die Kaiserin und ihre Kinder, sowie zahlreiche Prinzessinnen und andere vornehme Personen, deren Bildnisse als Geschenke dann an die verschiedenen Höfe versendet wurden. Etwas später finden wir den Künstler bei Maria von Ungarn beschäftigt und endlich im Gefolge des Kaisers auf dessen Unternehmung gegen Tunis, so daß natürlich er allein der rechte Mann sein konnte, dem die künstlerische Verherrlichung dieses glorreichen Kriegszuges zu übertragen war. Er fertigte zunächst kleine Entwürfe der Darstellungen für den Kaiser und machte sich sofort nach Einholung der Meinungsäußerung desselben an ihre Ausführung auf großem Papier, im Maßstabe der Tapeten. Dabei wurde ihm aufgetragen, „mit den besten und lebhaftesten Farben" zu malen und sich dabei „von den klügsten und tüchtigsten Malern," jedoch auf seine Kosten helfen zu lassen. Der Kaiser seinerseits versprach für die beabsichtigten 12 Stück Tapeten eine Gesammtsumme von 1800 fl., eine verhältnißmäßig beträchtliche Summe, zu bezahlen. Der Künstler aber lasse alle anderen Arbeiten bis zu der Zeit liegen, in welcher die Patronen für diese Arbeit vollendet sein würden, die er spätestens in 18 Monaten, nach dem Juni 1546, d. i. dem Datum des Kontraktes, zu liefern hätte.

Nach Herstellung dieser Patronen berief die Königin Maria von Ungarn den Brüsseler Tapetenfabrikanten Guilleaume Pannemaker und schloß mit ihm einen detaillirten Vertrag behufs Ausführung der kaiserlichen Teppiche. Dieser Wilhelm ist ohne Zweifel ein Sohn des Pierre de Pannemaker, welcher Anno 1531 dem Kaiser eine prachtvolle, von Gold, Silber und Seide gewebte Tapisserie von 28 Ellen im Umfange verkauft hatte, welche das letzte Abendmahl des Herrn darstellte.

Der Fabrikant untersuchte nun die kleinen und großen Patronen und begann ihre Ausführung in 12 Geweben, welche in Gold, Silber, Seide und Sapette, d. i. ein dünnes, wollenes Zeug, ausgeführt werden sollten. Sowol die karmoisinfarbenen als die übrigen Seidenfäden waren aus der Provinz Granada zu beschaffen, von der Wolle sollte die feinste, die zu finden sei, und für die Kette das trefflichste Lyonergarn, was es immer kosten möchte, genommen werden. Es wurde dem Unternehmer aufgetragen, mit der Seide nicht zu sparen, und die Anzahl der Seidenfäden bestimmt, die über den Gold- und Silberfäden und vor Anbringung der Wolle zu verwenden wären, sowol in den Bordüren, als in den Figuren und Landschaften. Die Gold- und Silberfäden schaffte der Kaiser auf seine Kosten bei. Pannemaker verpflichtete sich, sieben Arbeiter an der Herstellung jedes Stückes zu beschäftigen und alle Verbesserungen vorzunehmen, die ihm die Experten des Hofes vorschreiben würden, nöthigenfalls selbst die bemängelten Arbeiten von Neuem herzustellen. Er erhielt für jede Elle des Gewebes 12 fl. und für jedes Stück im Voraus 400 fl. bei Empfang der Patronen, ebensoviel sechs Monate später, und den Rest nach Vollendung des Werkes. Die Seide beschaffte Simon de Parenty, der überhaupt mit den Geldgeschäften bei der Sache betraut war. Endlich versprach der Kaiser dem Pannemaker nach zufriedenstellender Erfüllung des Vertrages eine Lebensrente von 100 fl. Eine interessante Notiz des Simon de Parenty berichtet uns, daß die Seide in 19 Farbentönen, davon jede wieder in 3—7 Nüancen, zu dem Werke verwendet wurde; ihr Gewicht betrug 559 Pfund, und die Kosten beliefen sich auf 6637 fl. Zur Anfertigung dieser Seiden wurden spanische Fabriken auserſehen und Louis Chaussart i. J. 1545 nach Granada geschickt, um ihre Anfertigung zu überwachen. Er brachte 2 Jahre 7 Monate und 25 Tage dabei hin und berichtete dann dem Kaiser, daß 160 Pfund feiner Seide beim Kochen in blauer Farbe zu Grunde gegangen seien. Die Königin Marie ließ Louis Chaussart für seine Bemühungen eine Summe von

500 fl. auszahlen, ferner noch 75 fl. als Ersatz für die Transportkosten aus Spanien. In ähnlicher Weise war ein Kaufmann aus Antwerpen, Namens Jaques Melfen mit der Anschaffung des Goldes betraut. Die Quantität der an den Teppichen angewendeten Gold- und Silberfäden betrug 500 Pfund, welches Gewicht einen Gesammtwerth von 8500 fl. circa repräsentirt. Die Kosten der Goldfäden kamen dabei nicht höher als die der Silberfäden.

Jedes fertig gewordene Stück wurde einer Prüfung von geschworenen Meistern aus der Zunft der Tapissiers von Brüssel unterzogen; es waren die Sieurs François Guebles, Hubert Vandermotte, Andries Matteus.

Das erste Stück hieß la quarte, nach des Verfassers Bemerkung wahrscheinlich eine Ansicht des Kriegsschauplatzes aus der Vogelschau, in der Weise wie die Kartographen ihre Pläne zu entwerfen pflegten; die Größe des Teppiches beträgt $102\frac{1}{2}$ Ellen im Geviert, das zweite Stück, la navigation 106, das dritte, la monstre (revue) $80\frac{1}{2}$, das vierte, l'escarmouche 105, das fünfte, le camp 109, das sechste, le fourage 107, das siebente, Name ungenannt, 106, das achte, la bataille 135, das neunte und zehnte, le sacq $92\frac{3}{4}$ und $90\frac{3}{4}$, das elfte, ohne Namen, $109\frac{3}{4}$ und das zwölfte, gleichfalls ohne Namen, $103\frac{3}{4}$.

Aus diesen Verhandlungen geht auch hervor, daß Pannemaker häufig sich genöthigt sah, Veränderungen vorzunehmen, wie er z. B. auf der Tapete der Navigation ein Schiff hinwegnehmen und ein anderes, mit Seilen und Bannern, an die Stelle setzen mußte.

Am 21. April 1554, 6 Jahre nach Abschluß des Vertrages, war das große Werk vollendet und Guillaume Pannemaker machte sich am 2. Juli von Brüssel aus auf den Weg nach England, um von da aus die Teppiche nach Spanien zu verschiffen.

Der Verfasser schließt diese Nachrichten mit folgenden Worten: „Diese Tapisserien blieben in Spanien; im 18. Jahrhundert dienten sie noch dazu, den Palast von Madrid bei feierlichen Festen zu schmücken. Wir wissen nicht, ob sie bis heute dort aufbewahrt werden und, wenn dem so wäre, ob ihr Zustand eine Schätzung des Verdienstes der Fabrikation und des Kompositionstalentes von Jehan Vermay erlaubt, dessen Werke sämmtlich unbekannt sind. . . . . . . Wir schrieben nach Madrid, um zu erfahren, ob die Tapisserien noch überhaupt existiren. Wir würden glücklich sein, mit den Dokumenten, welche wir hier veröffentlichen, eine gelehrte Schätzung und eine nach dem Augenschein gemachte Beschreibung von diesen Produkten der flämischen Industrie und Kunst aus deren schönster Epoche zu verbinden. Aber wir haben keine Antwort erhalten. Die fraglichen Tapisserien haben vielleicht aufgehört zu existiren, oder man weiß ohne Zweifel nicht, wo dieselben aufgestellt sind. Alfred Michiels, der Geschichtsschreiber der flämischen Malerei, behauptet, die Böden der königlichen Paläste in Madrid enthielten eine solche Menge alter Tapeten, daß man damit eine Route von 10 Lieues der Länge nach bedecken könnte. Die Mehrzahl dieser verachteten Webereien dürften flämische Werke aus der Zeit Karl's II. und Philipp's II. sein."

„Zu wiederholten Malen war die Rede davon, die berühmtesten Tapisserien, welche Spanien besitzt, in photographischen Reproduktionen zu publiciren; wir haben dann vielleicht eines Tages die Freude, Proben von der Kunst des Jehan Vermay und des Guilleaume de Pannemaker zu sehen."

Aus diesen und den übrigen Angaben des Verfassers geht hervor, daß ihm nichts davon bekannt ist, daß im Depot der k. k. Gemäldegalerie des Belvedere zu Wien die zwölf Originalcartons Vermeyen's (20' lang, 12' hoch) zu den befagten Gobelins aufbewahrt werden; ferner, daß zehn später nach jenen Originalcartons gefertigte Kopien der Teppiche heute noch im Besitz des Oesterreichischen Kaiserhauses sind, von denen zwei gegenwärtig den Saal der Möbel und Webereien im k. k. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie in Wien schmücken. Es sind dieß die im 18. Jahrhundert auf Befehl Kaiser Karl's VI. gefertigten Wiederholungen, welche der gelehrte Heraeus mit lateinischen Inschriften versah. (Siehe Bergmann, Medaillen II., S. 418.) Ihr gewöhnlicher Aufbewahrungsort ist der ursprünglich zur Abhaltung des Passespiels bestimmte hohe Saal neben der Reitschule im kais. Lustschlosse zu Schönbrunn, wo unter circa zweihundert Teppichen allein bei hundert Gobelins sich befinden. (Vergl. Schmidt, Umgebungen Wien's, I. S. 42.) In dem vom Oesterr. Museum zu Anfang April 1866 ausgegebenen Kataloge seiner Ausstellungen (III.) sind auf S. 4 zwei dieser aus dem Teppich-Depot von Schönbrunn entlehnt gewesenen Webereien unter Nr. 49 und 50 folgendermaßen verzeichnet: „Teppiche (zwei Stück) aus der Folge von zehn Stücken, den Zug Karl's V. nach Tunis darstellend". Es heißt ferner daselbst, daß die Cartons, nach denen 1714 die Teppiche gemacht wurden, von Jan Cornelisz Vermeyen herrühren, gen. mit dem langen Barte (1500—1559), „der persönlich am Zuge Theil genommen". Der eine Teppich stellt den Kampf der Spanier mit den Mauren auf der Landenge, zwischen Tunis und den Ruinen von Carthago dar, der zweite die Einnahme der Stadt Tunis, worauf der Künstler mit seinem Skizzenbuche zu sehen. Die Maaße des ersten betragen 16' H. 27' 8" Br., die des anderen 16' H., 25' Br.

Es fragt sich nun, nachdem uns die bei Abfassung jenes Kataloges noch unbekannten Resultate, welche Houdoy's Schrift zu Tage förderte, vorliegen, ob die obige Angabe eine Berichtigung erfahren muß. Die in

Schönbrunn und im Museum bewahrten Teppiche sind jene unter Karl VI. entstandenen. Sind dieselben nach den jetzt im Belvedere bewahrten Cartons von neuem fabricirt worden, oder geschah letzteres nach den damals noch erhaltenen Webereien, denen die Cartons bereits zum Vorbild gedient haben?

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

* Von Prof. **Dr.** Franz Reber in München erschien soeben (bei Meyer & Zeller in Stuttgart) die erste Lieferung einer „Geschichte der neuern deutschen Kunst", welche die Entwickelung unserer Kunst von Carstens bis auf die Gegenwart in zusammenfassender Darstellung behandeln soll. Da die wenigen Versuche ähnlicher Art, wie das Buch von Hagen und das von Springer, nicht auf diejenige Vollständigkeit Anspruch machen, welche der Gegenstand fordert, wird das neue Unternehmen sicher von vornherein der freundlichsten Aufnahme begegnen. Der Verfasser greift in der Einleitung bis auf das 17. Jahrhundert, den „goldenen Abend" der Renaissance zurück, führt den Leser durch die „Nacht" der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und die „Dämmerung" der klassicistischen Regungen der Mengs'schen Epoche hindurch, um dann den Bringer des jungen Tages, Carstens, eingehend zu würdigen. Wir behalten uns eine kritische Besprechung des auf fünf Lieferungen (à 8 Druckbogen) berechneten Werkes für eine der nächsten Nummern vor.

Personalnachrichten.

* **Dr.** K. Woermann, Privatdozent an der Heidelberger Universität, hat einen Ruf als Lehrer der Kunstwissenschaften unter Ertheilung des Professortitels an die Kunstakademie zu Düsseldorf erhalten und wird demselben zu Ostern Folge leisten. Woermann ist gegenwärtig mit einer Publikation der antiken Odysseelandschaften des Vatikan (in Farbendrucken mit Text) und mit einem größeren Werke über die Landschaft in der Kunst des Alterthums, einer umfassenderen Behandlung des von ihm schon vor mehreren Jahren in engerer Umgränzung behandelten Gegenstandes, beschäftigt.

Ausstellungen.

‖ Oesterreichischer Kunstverein. Die December- und Januar-Ausstellung gehörten qualitativ zu den schwächsten, die seit Langem im Schönbrunnerhause zu Wien stattfanden. Wenn wir über den Weihnachtsmonat wohlwollend gänzlich schweigen, so dürfen wir aus gleicher Pietät auch mit dem Monat Januar nicht allzuscharf in's Gericht gehen; es war aber höchste Zeit, daß die mit dem 7. Februar neueröffnete Ausstellung Interessanteres vor Augen führte; denn in den sonst lebhaft frequentirten Sälen ging es schon recht still und traurig zu. Um nur einen kurzen Blick auf die vorangehende Ausstellung zu werfen, sei als historisches Bild zunächst Meisel's „Letzte Begegnung Ludwig's XVI. mit seiner Familie" erwähnt. Der Komposition mangelt es zwar nicht an leichten, fließenden Linien, auch der Farbe nicht an Stimmung, aber um zu zünden, ging den Gestalten die schlagende Charakteristik ab, die zur dramatischen Belebung nothwendige Individualisirung. Rieger beleidigte das Auge wieder mit zwei überpikanten Landschaften, von denen eine (mit Staffage) „Marius auf den Ruinen von Carthago", die andere „Mondnacht im (!) Bosporus" benannt war. Wenn doch dieser — leider nur zu fleißige — Maler einmal die liebe schlichte Natur mit freien Augen betrachten und ihre Poesie in ihrer Einfachheit erfassen wollte! Seine Bilder haben immer den Anschein, als ob sie durch ein Prisma gemalt wären, welches alle Formen mit Regenbogenfarben umändert. Daß der Kunstverein letzteres Gemälde zur Verlosung angekauft hat, beweist übrigens, daß auch diese Malweise ihr Publikum findet. Als Lückenbüßer wurden auch die Müller'schen und Jäger'schen Cartons zu Schillers „Lied von der Glocke" herangezogen. Die Blätter sind wohl bis zum Ueberfluß durch Photographien bekannt, als daß sie hier noch weiter zu berühren wären. Ein Blatt aus Hendschel's Skizzenbuch wiegt alle diese großen Kompositionen auf. Ob Schiller, wenn er die Kohle führen gelernt hätte, den Wandel durch's Dasein so illustrirt haben würde, möchten wir bezweifeln. Etwas lebendiger und duftiger sind Jäger's Arbeiten und machen besonders in den Photographien einen gefälligen Eindruck. L. Hoffmann hat in seinen Illustrationen zu Goethe's „Herrmann und Dorothea" dem reizvollen Idyll, gegenüber anderen Künstlern, keine neuen Züge abgelauscht. Eine Anzahl (grau in grau gemalter) Landschaften von G. Cloß und O. Fröhlicher zeigten hübsche Motive in theilweise recht zarter Stimmung. Wenn wir noch zwei gutgemalte Köpfe von Aigner, ein feines Stimmungsbildchen von Gierymski und eine schön gezeichnete Baumgruppe von L. Preller erwähnen, so dürften wir das Wichtigste der Januar-Ausstellung gewürdigt haben. — Die gegenwärtige Ausstellung brachte wohl ebenfalls wenig Neugeschaffenes, aber sie führt eine ungewöhnliche Anzahl Künstler ersten Ranges vor, In- und Ausländer, aus der Gegenwart und Vergangenheit, sodaß die Ausstellung diesmal einer kleinen internationalen zu vergleichen wäre. Hervorragendes ist zwar nicht zu verzeichnen; das Interesse hat sich auf eine Anzahl werthvoller Kabinetstücke zu vertheilen, die wohl schon um der Namen willen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. So treffen wir gleich im ersten Saal drei reizvolle Bildchen von J. B. Madou, in welchen sich des berühmten Meisters gewohnte Präcision in der Charakterisirung der Gestalten mit der delicatesten Durchführung vereinigt findet. Am lebendigsten darunter sind „Die Trinker." Von sehr schöner Zeichnung im Detail und vorzüglich malerisch gruppirt ist daneben H. Tenkate's „Wachstube," nur stören auffallende Perspektivfehler in den Baumlinien; dieselben Mängel haften auch an D. Induno's tüchtig gemaltem Bilde: „Nach Schluß des Versatzamtes," in welchem an den Façaden der perspectivischen Straße Balkone vorkommen, die zur Horizontalen mindestens unter 60° geneigt erscheinen, abgesehen davon, daß auch die Staffage-Gruppen im Hintergrunde einen ganz anderen Horizont haben als die Hauptfiguren im Vordergrunde. Derselbe Gegenstand wurde von dem Künstler vor Jahren schon einmal (in kleinerem Maßstabe) behandelt, und des Bildes zur Zeit an dieser Stelle Erwähnung gethan. Wieder können wir nur der gesunden, frischen Modulation, der empfindungsvollen Zeichnung und dem gelungenen malerischen Ensemble unbedingtes Lob spenden. Da steht ein junges Mädchen mit dem letzten Silberlöffel, daneben ein alter Mann mit der Geige und manche andere charakteristische Gestalt; Trübsal und Unmuth lesen wir auf den Gesichtern; denn der Schätzmeister hat den Anwesenden ein unbarmherziges „basta per oggi" angekündigt und die Pforte geschlossen. Zwar flott gemalt, doch des Gegenstandes halber minder interessant ist des Künstlers „Postillon", der an einer Schenke mit einem kleinen, recht häßlichen Mädchen sich unterhält; die Figur ist nichts mehr als eine Modellstudie. Ein feines Kabinetbildchen, mit unendlich zarter Empfindung gemalt, hat sich von F. Willems eingestellt; „Das Dessert" bringt ein reizendes Zimmerkätzchen, welches dem Beschauer so freundlich entgegenlächelt, daß man die Süßigkeiten auf dem Teller übersieht. Dem Renommé des Künstlers nicht vollkommen entsprechend finden wir A. G. Stevens' „Zeitvertreib". Die Seide, sonst die Force von Stevens, sieht diesmal etwas kreidig aus, und auch der Kopf der Dame bietet nicht viel Anziehendes. Lebhaft an „Die guten Freunde" Meissonier's erinnert E. Fichel's kleines Bildchen „Die Raucher"; sogar das Halten der Pfeifchen mit den zwei unterschlagenen Fingern wurde von Meissonier in der gemüthlichen Gesellschaft acceptirt, die, wenngleich nicht mehr originell, doch in einer des Vorbildes fast ebenbürtigen Weise durchgeführt ist. Des Künstlers „Numismatiker" theilen mit dem genannten Bilde wohl die sorgfältige Zeichnung, sind aber etwas monoton in der Erfindung; das Motiv des Zwiegesprächs wiederholt sich zu oft in ein und derselben Tonart. Von älteren französischen Meistern sind Bilder von Isabey, darunter eine höchst originelle Ansicht einer „Straße eines alten normännischen Städtchens" mit reicher, bunter Staffage, dann ein kleiner Troyon und eine Oelskizze von Ary Scheffer:

„Der Rückzug aus dem Elsaß", Episode aus dem Kriegen von 1815, erwähnenswerth. Deutsche Genrebilder sind verhältnißmäßig spärlich vertreten. A. Hornemann's „Hochzeitsschmaus" ist ein so oft behandeltes Motiv, daß es einem Künstler immerhin schwierig sein mag, neue Episoden dazu zu erfinden. Hier wird dem Brautpaare ein Toast gebracht; aber der Redner scheint es nicht zu verstehen, die Gesellschaft an sich zu fesseln; sogar das Brautpaar selbst in der Mitte des Bildes sieht ziemlich kühl und ernst drein; sonst ist die Charakteristik der einzelnen Figuren originell und wahr, dem Bilde fehlt nichts als — ein bischen „Knaus"! Lebendiger und lustiger geht es wohl auf F. Beinke's „Kirchweihfest" her. Diese pausbackigen Burschen, dieser originelle Bauer, der auf einen der Heranziehenden mit dem Finger deutet, die schlichte Dirne nebenan: man glaubt sie alle irgendwo einmal gesehen zu haben. Das Bild ist auch in der Farbe voll Saft und Leben, was leider der daneben hängenden „Kirchweihscene" von J. Sperl ganz und gar abgeht. Vor dem Wirthshaus, wo heute Tanz ist, kauft an der Lebkuchenbude ein Freier seiner Schönen ein lebzeltenes Herz; der Vorwurf hätte vor Allem eine mehr humoristische, naive Auffassung verlangt, als der Künstler ihr hat angedeihen lassen; so schmuck die zwei Leutchen auch gezeichnet sind, sie langweilen sich sammt dem Beschauer. (Schluß folgt.)

Zeitschriften.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 1.
Buntglasirte Thonwaaren des 15.—18. Jahrh. VIII. Artikel.

Augsb. Allg. Zeitung. Beilage No. 42.
Die griechischen Grabreliefs. Von W. Lübke.

Deutsche Bauzeitung. No. 1—11.
Die Bauthätigkeit an den Kirchen von Paris. — Ueber Zeichen-Unterricht an Gewerbeschulen. — Steindenkmal in Berlin. — Die Kunst im Gewerbe und die Entwürfe gothischer Möbel. — Restauration der Katharinenkirche in Oppenheim. — Die Restaurationsbauten am Kaiserhause zu Goslar. — Der Verband deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine und die Ausstellungen auf dem Gebiete des Bauwesens. — Das Gebäude der komischen Oper in Wien.

Gazette des Beaux-Arts. Januar. Februar.
Grammaire des arts décoratifs pour faire suite à la „grammaire des arts du dessin." Von Ch. Blanc. VI. Artikel. (Mit Abbildungen.) — Spinello Aretino. Von R. Ménard. (Mit Abbildungen.) Vases peints de la Grèce propre. Von A. Dumont. Letzter Artikel. — Les musiciens de Luca della Robbia. Von P. Senneville. (Mit Abbildungen.) — Musée de Lille: Le musée de peinture. Ecole Française. Von L. Gonse. — Curiosités artistiques de la Russie. — Nicoletto de Modène, Nielleur, von E. Galichon. (Mit Abbildungen.) — Galerie du Belvedere à Vienne: Ecoles Hollandaise et Française. Von Clement de Ris. Letzter Artikel. (Mit Abbildungen.) — L'Album Boetzel, Salons de 1872 et 1873, von L. Desprez. — Le musée de Nancy et les collections d'Alsace-Lorraine. Von Ch. Gournault. Letzter Artikel. — Notes sur l'orfèvrerie Anglaise. I. Le moyen âge. Von P. Mantz. (Mit Abbildungen.) Le chapeau de paille de Rubens. Von A Michiels. — De quelques estampes satiriques pour et contre la réforme. Von Champfleury. (Mit Abbildungen.) — Le grandes collections étrangères. II. John W. Wilson. (Letzter Artikel.) Von Ch. Tardieu. (Mit Abbildungen.) — L'extrème orient au palais de l'industrie: céramique, boiset ivoires. (Letzter Artikel.) Von A. Jacquemart. (Mit Abbildungen.) — Les dessins de Géricault. (Mit Abbildungen.) — Prétendues découvertes de l'enfant sculpté par Raphael, von J. Aquarone. (Mit Abbildungen.) — Pan et les satyrs. Von R. Ménard. (Mit Abbildungen.) — Les saints évangiles. Von P. Senneville. — Beigegeben: Die Frau mit dem Strohhut, nach Rubens radirt von Rajon. — Die Maas bei Dordrecht, nach Lieve Verschuur radirt von G. Greux.

Gewerbehalle No. 2.
Die Wiener Weltausstellung und die Kunstindustrie. Von Jacob Falke. VII. Arbeiten in Bronze und Eisen. — Spätromanische Kapitäle von der Stiftskirche und dem Kreuzgang zu Aschaffenburg; Intarsia von den Chorstühlen der Kirche Sta. Maria in Organo zu Verona; Stoffmuster aus dem Dome zu Halberstadt; Dessin für Seidenweberei, Kopie eines alten in der Bukowina aufgefundenen Stoffes. — Thorschloß in Schmiedeeisen vom Schlosse zu Aschaffenburg; moderne Entwürfe zu Coulissentisch und Anrichte für ein Speisezimmer, Kamin, Plafond für ein Badekabinet. — Von der Wiener Weltausstellung: Dessin für Vorhänge, Bücherschrank im Stile des 16. Jahrhunderts, Kassette, Theil eines Services in Silber, Käfichen in Silber, Candelaber in Porzellan, Tabak-Etui.

Im neuen Reich. No. 5. 6.
Ein Stück griechischen Kunstlebens. Von O. Lüders. — Die Adresse der Berliner Künstler. — Berliner Kunstbericht: Der Zuwachs der Gemäldegalerie. Von R. Dohme.

Christliches Kunstblatt No. 1. 1874.
Ein Rückblick auf die Wiener Weltausstellung. — Die neue Waldenser-Kirche zu Klein-Villars. Von Dollinger. — Der Felsendom und die heilige Grabeskirche von Jerusalem. — Der Altar der evangelischen St. Johanneskirche in Hechingen. Von Köstlin.

Kunst und Gewerbe. No. 5.
Das goldene Zeitalter der Renaissance in München. Von Prof. Dr. Stockbauer. I Artikel.

Das Kunsthandwerk. Heft 5.
Fries aus der Welserkapelle im Münster zu Constanz. — Tisch aus dem XV. Jahrhundert, aus dem German. Museum. — Bilderrahmen, von A. Dürer, im Landauer Kloster in Nüruberg. — Kachelofen im Schlosse Wülflingen bei Winterthur, aus dem XVII. Jahrhundert, Details davon. — Pokale aus dem Rathhaus in Lüneburg, XV. und XVI. Jahrhundert. — Sächsisches Kurschwert, im Besitze des Fürsten Clary in Teplitz, XVI. Jahrhundert. — Sammetstoff aus dem k. k. Oesterreich. Museum in Wien, aus dem Jahre 1500.

Photographische Mittheilungen. No. 118.
Ein Kunstkritiker über Photographie auf der Wiener Weltausstellung.

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. No. 101.
Ueber Kunst und Kunstwissenschaft auf deutschen Universitäten, von K. B. Stark.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

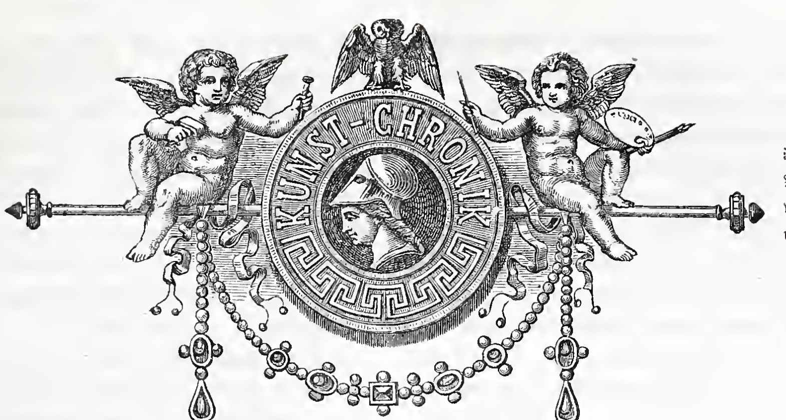
5. März.

Nr. 21.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Gobelins Karl's V. zur Erinnerung an den Feldzug gegen Tunis.

(Schluß.)

Diese Frage findet ihre ganz bestimmte Beantwortung. Der gelehrte, mit Abfassung der Inschriften der unter Karl VI. gefertigten Teppiche betraute Heraeus, welcher dieselben in die Sammlung: Inscriptiones et Symbola varii argumenti, Norimbergae 1721 aufnahm, bemerkt nämlich (S. 182) von diesen „delineationes", daß sie seit 150 Jahren verborgen waren (absconditae fuerunt) und nun zu Gobelins verarbeitet wurden. (Eas delineationes tenebris, quibus ultro 150 annos absconditae fuerunt, quam primum protraxit S. Caes. et Cath. Maj. adjectis infra sequ. titulis facta breviter explicantibus.) Man hatte also schon seit sehr langer Zeit die Cartons, die aber gleichwohl immer im kaiserlichen Besitz gewesen waren, vergessen; Heraeus rechnet jene 150 Jahre von dem Zeitpunkt der Abfassung seiner Inschriften, und diese fand im Jahre 1712 statt. Somit wäre anzunehmen, daß etwa seit 1560 man unterlassen hatte, auf die Cartons Vermeyen's zu achten. Nun haben wir aber im Obigen aus Houdoy's Nachrichten ersehen, daß die Vollendung der ersten Gobelins in das Jahr 1554 fiel, so daß also bald nach diesem Ereignisse die Zeichnungen des Meisters aus dem Gedächtnisse der Menschen verschwunden sein müßten. Wahrscheinlich wurden sie einige Jahre nach der Vollendung der Teppiche als zwecklos in irgend ein Depot geworfen und geriethen so in Vergessenheit.

Aber es ist kein Zweifel, daß man schon zu Kaiser Karl's VI. und des Heraeus Zeiten von den ersten Gobelins keine Kunde mehr hatte, und so schweigen natürlich auch Primisser (in Hormayr's Archiv, 1821, Nr. 5 und 6), der die Cartons ausführlich beschreibt, Bergmann (in den Sitzungsberichten der kais. Akademie der Wissenschaften, hist.-philos. Klasse, XIII. Jahrg., S. 602 ff.), und der Museumskatalog hierüber, worin uns erst wieder Houdoy's Entdeckungen Licht gebracht haben. Bergmann sagt daher gleichfalls nur, wie Heraeus, daß durch Karl VI. die Cartons „aus unwürdiger Verborgenheit hervorgezogen" und ausgebessert wurden, Heraeus aber, abgesehen von der schon mitgetheilten Stelle, auch noch weiter unten von denselben: textili opere pictas poster. mem. restit. Caes. Aug. Carolus VI. MDCCXII. Somit ist nicht anzunehmen, wie Verf. dieses zu Anfang beinahe anzunehmen geneigt war, daß man damals in der Regierungszeit Karl's VI. in Oesterreich an eine Wiederholung der ersten Tapeten gedacht hätte, weil etwa diese selbst an die spanische Linie übergegangen wären oder, selbst in dem Falle daß sie stets bei dieser geblieben wären, man jetzt, da sich die Scheidung der beiden Habsburgischen Regimente entschieden hatte, in dem östlichen Reiche umsomehr dieselben Kunstschätze und dieselben Erinnerungen an den großen Vorfahren besitzen wollte, wie dort im fernen Westen. Der spanische Erbfolgekrieg war damals, als die Entschließung zur Anfertigung der Cartons erfolgte, 1712, fast beendet, der Utrechter Friede wurde ein Jahr später, am 11. April, der zu Rastatt am 6. März 1714 geschlossen. Aber dem widerspricht das Schweigen bei Heraeus, der gewiß nicht Ursache gehabt hätte, über

das Vorhandensein der ersten Webereien hinwegzugehen, der ferner von den Cartons alles mittheilt, was ihm bekannt war. Letztere würden auch schwerlich so sehr in Vergessenheit gerathen sein, wenn man in Wien von den darnach gearbeiteten Gobelins etwas gewußt hätte, und daß es mit diesem „absconditae“ sehr ernst gemeint sein muß, bezeugt wohl der gewählte Ausdruck des Heraeus: „tenebris“ zur Genüge. Ohne Zweifel kamen die Gobelins, welche Guilleaume Pannemaker über England nach Spanien zu bringen beauftragt war, nie aus diesem letzteren Lande fort, und befinden sich, wie Houdoy vermuthet, wahrscheinlich noch daselbst, während die Vermeyen'schen Cartons frühzeitig außer Beachtung gekommen sein müssen. Eben deßwegen ist nicht anzunehmen, daß sie etwa aus der Erbschaft Erzherzog Leopold Wilhelm's stammen; denn erstens werden diese Zeichnungen, als für den Kaiser gemacht, auch bei dessen Thronfolgern im Besitz verblieben sein, und zweitens wären sie, in jenem Falle, nach des Erzherzogs Ableben, schon 1662 also, wohl aus der Vergessenheit gezogen gewesen. Wenn man alles dies beachtet, so dürfte schließlich als Sicherstes zu glauben sein, daß die Vermeyen'schen Cartons nach ihrer Benutzung zur Herstellung der ersten Gobelins ad acta gelegt worden und in den Niederlanden geblieben sind; daß zu Kaiser Karl's VI. Zeit ein uns unbekannter Anlaß die Aufmerksamkeit wieder auf sie gelenkt hat und somit die Anfertigung neuer Gewebe bewerkstelligt wurde, jedoch ohne daß man von den ersteren mehr wußte, wie aus des Heraeus Worten oder vielmehr aus seinem Schweigen ganz bestimmt hervorzugehen scheint; daß endlich die ersten Teppiche zur Stunde noch in Spanien aufbewahrt werden dürften. Besseres als dieses Resultat eines kombinatorischen Schlusses zu geben, ist ohne Erforschung der Quellen nicht möglich; kein Zweifel aber, daß das kaiserliche Archiv hierüber Aufschlüsse enthält.

Ein innerer Grund lag schwerlich vor, der den Kaiser hätte gerade um jene Zeit seiner Regierung an die Anfertigung eines Kunstwerkes denken lassen, das ja vorzugsweise Spaniens Siegesruhm zu verherrlichen bestimmt gewesen. Denn von Spanien aus und mit spanischen Truppen und Feldherren unternahm sein älterer Namensgenosse 1535 jenen ruhmvollen Feldzug nach Afrika, und zu des sechsten Karl Tagen, namentlich um das zwölfte Jahr des Säculums, befand er sich jenem Lande Spanien gegenüber in ganz anderer, mißlicher Lage. Freilich hielt sein Wille hartnäckig an der Bewahrung des Besitzes und des damit verbundenen historischen Glanzes fest, selbst als die Viktorien seine Heere verlassen hatten; aber wer möchte annehmen, daß die Webung jener Teppiche also nichts anderes als ein Denkmal des Eigensinns hätten sein sollen? Zudem trug es sich ferner unter seiner Regierung auch zu, daß eben jenes Tunis (und Tripolis), dessen Frevelmuth der siegreiche Ahnherr damals so tief gebeugt hatte, oesterreichische Handelsschiffe häufig kaperte, ja, es erschien eine Gesandschaft, welche, wie von den andern Staaten, auch von Oesterreich ein jährliches „Geschenke“ als Loskauf von dieser Plage forderte. Und der Kaiser bewilligte 5000 fl., obwohl Eugen seine Stimme dagegen erhoben hatte. Ironie des Zufalls! Und unter demselben Kaiser webte man die Gobelins der conquise de Tunis, freilich der gewesenen!

Der Verfertiger jener erhaltenen Teppiche war Jodocus de Vos in Brüssel, dessen Name auf einigen mit rothgelben Fäden am untern Rande eingewoben ist*). Von ihm kennen wir einen Brief an Heraeus, worin der Künstler sich genaue Angabe der Inschrift zu Nr. 10 der Teppiche erbittet. Diese Inschriften, in dem wirklich klassisch-lapidaren Latein des genannten Gelehrten abgefaßt, sind an jeglichem Teppiche in der Mitte des unteren Randes in einer Cartouche gelb auf blauem Grund angebracht, während die Ecken und die obere Mitte Wappen, darunter der oesterreichische Adler, an der Hauptstelle zieren. Nach Houdoy's Angabe hatten auch die alten Entwürfe Vermeyen's Inschriften. Die bezogene Anfrage des de Vos betrifft jene Komposition, welche die Truppenrevüe und deren Einschiffung zu Barcelona zum Gegenstande hat, und worauf die Figur eines Bischofs angebracht ist, welcher den Segen ertheilt. Der Meister verspricht ferner, nächstes Frühjahr vier der Tapeten schicken zu wollen, schöner als die bereits gelieferten. Indessen gestehe er, daß ihn die Arbeit überaus anstrenge, — je me commence à lasser, c'est un ouvrage qui me tue le corps, — auch büße er bei guter Bezahlung noch über 30000 fl. ein, weil er während derselben Zeit sonst zehnmal soviel andere Waare gefertigt haben würde. Ungeachtet dessen wolle er in jedem Betrachte sein Bestes zu liefern versuchen. Die Inschriften, die ihm Heraeus sende, seien sehr gut, denn man erkenne durch sie sehr genau die in Portraits dargestellten, les portraits de ces généraux que vous me marqué (sic) bien distinctement hors des autres. Dieses Schreiben ist datirt aus Brüssel vom 12. Nov. 1716.

In des Heraeus Bericht über die Abfassung seiner Inscriptiones zu den Geweben des de Vos begegnet uns noch eine seltsame Notiz: er nennt diese Beischriften nämlich inscriptiones Aulaeorum, quae ad vivum delineavit Pictor Joann. Majus (Vermeyen), cognomine Barbalonga — castra Caes. Caroli V.; quorum vero majores figuras in primo conspectu veris imaginibus expressit Titianus. Und ferner im Hauptitel:

*) Außerdem tragen diese Gobelins das Zeichen der Brüsseler Manufaktur: B. U. B.

Divi Imper. Car. V. res. in Africa MDXXXV gestas, quas Titianus, dignus hoc Alexandro Apelles delineaverat; textili opere pictas poster. mem. restit. Caes. Aug. Car. VI. MDCCXII; sowie endlich am Schluß von Nro. 10.... Titianus a Barbalonga accipit delineationes. Frühere Autoren maßen dieser Angabe, wonach der große Venetianer Antheil hätte an der Zeichnung unserer Teppiche, keinen Glauben bei, darunter auch Bergmann a. a. O. Derselbe berichtet auch, daß der vormalige Galeriedirektor des Belvedere, P. Krafft, Tizian's Betheiligung an den Cartons „aus Stylgründen" als eine Unmöglichkeit erklärt habe. Hingegen muß bemerkt werden, daß nichtsdestoweniger der große Meister indirekt an dem Werke betheiligt sein konnte, und daß die vom Vermeyen's Hand gezeichneten Cartons doch nichts Tizianisches zeigen können; aber es behauptet auch Niemand, daß der Italiener in Vermeyen's Arbeiten etwa hineingezeichnet habe; er soll nur durch Ueberlassung zeitgenössischer Porträts von Generalen u. a. Personen, die der Niederländer auf den Kompositionen für seine Teppiche ebenfalls anzubringen hatte, dem Berufsgenossen unter die Arme gegriffen haben. Davon melden nun zwar die von Houdoy mitgetheilten Dokumente nichts; aber sie bemerken, daß Vermeyen angewiesen worden sei, sich von den klügsten und tüchtigsten Malern helfen zu lassen; weil der Meister solches aber auf seine Kosten zu thun hatte, konnte freilich davon in die Rechnungen und andere Papiere nichts hineingerathen; es war eine private Obsorge des Künstlers. Tizian auf der andern Seite, der so viele Hofleute und Feldherren seines Kaisers porträtirt hatte, konnte sehr wohl in seinen Skizzenblättern eine so reiche Sammlung von Bildnissen der Zeitgenossen besitzen, daß ein künstlerischer Kollege seine Hilfe in Anspruch nehmen durfte, wenn an ihn gerade eine Aufgabe herangetreten war, welche die Anbringung derartiger Porträts erheischte. Zudem sind beide ja, Tizian und Vermeyen, in jener Zeit Hofkünstler desselben Monarchen und der erstere der berühmteste und vielbeschäftigtste Porträtmaler seiner Zeit, dessen Pinsel die Gestalten eines Bourbon, del Guasto, Venier und andrer damaliger Kriegshelden zu entwerfen vermocht hatte. Bedenken wir ferner, daß der gründliche, vielwissende Heraeus kaum auf ein fabuloses Gerücht Bedeutung gelegt haben würde, daß er den Dingen doch immerhin um mehr als anderthalbhundert Jahre näherstand als wir Neueren, daß damals am kaiserlichen Hofe eine solche auf Tizian bezugnehmende Tradition wohl noch lebendig sein konnte und endlich, daß Vermeyen nach den ausführlichen Angaben, die uns insbesondere van Mander und nach ihm Nagler von dessen künstlerischer Richtung mittheilen, vorzugsweise im Aufnehmen von Prospekten, Vogelperspektiven, Schlachtfeldern, Landkarten u. dgl. bedeutend, im Figürlichen aber jedenfalls schwächer, wahrscheinlich im Porträt am schwächsten war, — fassen wir alldieß zusammen, so dürfte obige Notiz des Heraeus über die Mitwirkung Tizian's am Zustandekommen des Werkes doch nicht völlig über Bord zu werfen sein.

Mit obigen Zeilen ist dieser interessante Gegenstand keineswegs erledigt oder gar erschöpft. Sie sollten nur eine Beleuchtung und zugleich eine Ergänzung desjenigen bilden, was Houdoy's treffliches Schriftchen von den tapisseries de la conquête de Tunis beibringt; denn diesem Autor ist die Existenz und Provenienz unserer Wiener Teppiche unbekannt, und über diese wieder gewinnen wir durch seine Nachforschungen betreffs ihrer Vorgänger ein vielfach neues Licht. Das Wichtigste wäre nun zunächst eine genaue Vergleichung der Vermeyen'schen Cartons mit den de Vos'schen Gobelins, die in zwei Lustschlössern in und bei Wien, im Belvedere und in Schönbrunn, aufbewahrt liegen. Vielleicht wird in den neuen kaiserlichen Museen wenigstens die erstern zu würdigen einmal die Gelegenheit geboten!

Albert Ilg.

Nekrolog.

H. G. Hotho †. Am Weihnachtsabend des verflossenen Jahres starb in Berlin ein Mann, der es schon um seiner schriftstellerischen Thätigkeit in der Kunstwissenschaft willen verdient, daß ihm in dieser Zeitschrift ein Erinnerungsmal geweiht werde. Der Verfasser dieser Zeilen fühlt sich überdies dazu durch den Umstand gedrängt, daß er damit wenigstens einigermaßen die dem Verblichenen schuldige Pietät zu bethätigen Gelegenheit findet. Wir haben hier kein wechselvolles, bewegtes Leben zu erzählen; die Geschicke des Verstorbenen wickelten sich in ruhigem Flusse ab, und gewiß war die geistige Entwicklung und Thätigkeit desselben dadurch vielfach begünstigt und gefördert.

Heinrich Gustav Hotho war in Berlin am 22. Mai 1802 geboren. Sein Vater, ein wohlhabender Kaufmann, war bemüht, dem talentvollen Sohne die beste Erziehung angedeihen zu lassen. Ein trauriges Ereigniß schien alle Hoffnungen zu zerstören; die Masernkrankheit suchte nämlich den zarten Knaben so schwer heim, daß er erblindete und zwei Jahre das Augenlicht entbehren mußte. In dieser Zeit bereits, von der Außenwelt abgeschlossen, den Kinderspielen entfremdet, gewöhnte sich sein Geist an die Thätigkeit des Denkens und gewann, wenigstens formell, einen gewissen Grad von Reife. Zwar mußte er, als er sich den Studien widmete, den ganzen Kampf mit der von Wehmuth angekränkelten, von Melancholie bereiften Schwärmerei, wie sie der herrschende Geschmack damals besonders bei der Jugend mit sich brachte, durchkämpfen; doch erwachte er bald aus diesen wüsten Träumereien, und ernste Studien, deren heitere Seite die Kunst bildete, nahmen sein ganzes inneres Leben gefangen. Er war ein eifriger Schüler Hegel's, dessen Standpunkt auf dem Gebiete der Aesthetik er später mit jenem Goethe's zu versöhnen suchte; darauf studirte er die Rechtswissenschaften und promovirte zu Berlin 1826. Eine Reise nach Paris, London und den Niederlanden, der Besuch ihrer berühmten Kunstanstalten,

das Bekanntwerden mit den Hauptwerken der Kunst trieben ihn ganz in den Dienst der Kunst; bereits ein Jahr darauf, 1827, habilitirte er sich in Berlin als Docent der Aesthetik und Kunstgeschichte, 1829 wurde er Professor an der Universität.

Nun ging sein Streben dahin, mit dem damals noch jugendlichen bedeutendsten Kunstinstitute Berlins, dem Museum, in lebendigen Kontakt zu kommen; natürlich war es die Gemäldegallerie, der bekanntlich Waagen als Direktor vorstand, die in erster Linie sein ganzes Studium in Thätigkeit versetzte. Sein Wunsch ging in Erfüllung; Ende Mai 1833 wurde er zum Assistenten Waagen's ernannt. In diese Zeit fällt seine wissenschaftliche Reise nach Prag, Wien, Venedig und in die Lombardei. Als er 1837 zum zweiten Male Paris und die Niederlande besuchte, hatte er sich bereits die bestimmte Aufgabe gestellt, die Gebrüder van Eyck und ihre Schule eingehenden Studien zu unterwerfen und dabei das Kolorit der verschiedenen Malerschulen zu prüfen. In dieselbe Zeit fällt auch seine ersprießliche Thätigkeit an der Universität als Lehrer der Kunstgeschichte.

Als Schorn, der damalige Direktor des Kupferstichkabinets, im April 1857 erkrankte, versah Hotho die vakante Stelle einige Zeit als Stellvertreter; nach dem Tode desselben, 1858, wurde er, was er wohl nie vermuthet hätte, zum wirklichen Direktor der genannten Abtheilung ernannt. Indessen hatte er zu wiederholten Malen Waagen während dessen Reisen auch in der Gallerie vertreten. Mit dem Tode des Letzteren mußte natürlich der von Jugend auf genährte Wunsch mit erneuerter Kraft lebendig werden, dem berühmten Kunstforscher in seiner Stelle nachzufolgen. Sein Wunsch ging nicht in Erfüllung. Auch nicht das mindeste Anzeichen ließ vermuthen, daß diese gebrochene Hoffnung sein Inneres schmerzlich berührte; seinem Munde entglitt kein Mißton, sein stets freundlicher Blick ließ auch nicht den geringsten Schatten im Herzen ahnen. Da traf ihn unvorgesehen ein schweres Leid. Nachdem er bereits vor Jahren seinen einzigen hoffnungsvollen Sohn durch den Tod verloren hatte, wurde ihm seine Gattin im Juli verflossenen Jahres nach kurzem Krankenlager von der Seite gerissen und ihm damit ein tödtlicher Schlag versetzt. Zwar schien es einen Augenblick, als ob der Aufenthalt auf dem Lande seine Seelenwunde, wenn nicht geheilt habe, doch einigermaßen vernarben ließe; allein es war nur Täuschung. Noch am 17. Dezember besuchte er das Museum, um etwaige Geschäfte zu erledigen; in der Nacht darauf traf ihn der Schlag und am Weihnachtsabend war er eine Leiche. Am 28. Dezember wurde diese aus derselben Wohnung, in welcher Hotho's Eltern gewohnt hatten, in der seine Wiege gestanden war, in der er — von der Wiege bis zum Grabe (wahrlich eine Seltenheit!) — 71 Jahre gelebt und gearbeitet hatte, von seinen zahlreichen Freunden, Verehrern und Schülern zum Grabe begleitet, wo er in der Nähe Derjenigen ruht, deren süß gewohnte Gegenwart er nicht missen konnte.

Wenden wir uns nun seiner schriftstellerischen Thätigkeit zu, so haben wir nicht viele Werke seiner Hand zu verzeichnen; Hotho war nicht die Natur, die den Drang in sich fühlte, über Alles und Jedes gleich Broschüren und Bücher zu schreiben. Was er aber schrieb, behält seinen Werth; denn es ist durchdacht und durchgebildet; es fehlt nirgends ein Jota und kann keines gestrichen werden, ohne den Sinn zu alteriren. Im Jahre 1835 gab er in Tübingen „Vorstudien für Leben und Kunst" heraus, darauf redigirte er die Herausgabe der Hegel'schen Vorlesungen über Aesthetik (3 Bde, 1835—38). Dann erschien 1842—43 in Berlin sein bekanntes Werk: „Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei", 2 Bde, nachdem er diesen Gegenstand in öffentlichen Vorlesungen behandelt hatte. Durch letzteres Werk wurde er den Kunstfreunden und Forschern zuerst in weiteren Kreisen bekannt. Sein Hauptverdienst auf kunstliterarischem Felde bleibt aber das Werk: „Die Malerschule Hubert's van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen." Berlin 1855—58, 2 Bde. Vorgänger und Zeitgenossen sind Inhalt des ersten stärkeren Bandes, sie bilden den Grund, auf welchem der wunderbare Aufbau der Gebrüder van Eyck sich erhebt.

Hätte Hotho auch weiter nichts geschrieben, sein Verdienst bliebe dasselbe, und dieses besteht darin, daß er der Erste war, der die hohe Bedeutung der van Eyck'schen Schule nach allen Seiten hin würdigte und zum Bewußtsein brachte. Weiter erschien ein Heft von Hotho im Verlage von G. Schauer in Berlin: „Die Meisterwerke der Malerei vom Ende des 3. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts", gleichsam als erklärendes Wort zu den photographischen Nachbildungen aus demselben Verlage. Doch würde man irren, wenn man hier nur einen katalogisirenden Cicerone vermuthen sollte: es ist eine philosophisch-historische Abhandlung über die Kunst und ihre Entwicklung. Leider geht das Werk nur bis auf Ludwig den Frommen und Lothar I. Auch das Werk über die christliche Malerei, mit dem er sich rastlos bis kurz vor seinem Tode beschäftigte, blieb unvollendet, als ein Torso zurück. Wer wird in die Spuren seiner Forschergabe einzutreten den Muth haben und das Werk fortsetzen? Auch in diesen Blättern (Zeitschrift, Band II) begegnen wir einem längeren gediegenen Aufsatze von seiner Hand über ein Bild von van Eyck in der Sammlung Suermondt.

Um getreuer Berichterstatter über seine literarische Thätigkeit zu sein, wollen wir noch die Thatsache mittheilen, daß Hotho auch ein Trauerspiel „Don Raniero" gedichtet hat, wie er überhaupt die Poesie, und nicht ohne Apollo's Gunst, liebte und kultivirte.

Ein flüchtiger Umriß seiner äußeren Erscheinung soll diese Zeilen beschließen. Täglich konnte man, nach dem Schluß des Museums, einen langen hageren Herrn mit milchweißem Haar, in etwas nach vorn gebückter Stellung seinen Spaziergang zum Brandenburger Thor und zurück machen sehen. Das war Hotho. Seine ganze Erscheinung war die Anspruchslosigkeit selbst. Kam man mit ihm in Berührung, in's Gespräch, so lernte man einen freundlichen Herrn an ihm kennen; eine feine Art sich zu bewegen und auszudrücken war ihm zur zweiten Natur geworden. Wenn man aber im Gespräch die Saite anschlug, die in seinem Geiste wiedertönte, die Welt der Kunst, dann sprühten seine Augen Feuer, und ein Glanz der Verklärung überstrahlte sein Gesicht. Wer ihm nahe trat, der wurde ihm gut; zu wem er sich gewendet, der wurde sein Freund. So war er geachtet von Höheren, verehrt von seinen Kollegen, geliebt von seinen Schülern und Untergebenen. — Friede seiner Asche, ein freundliches Andenken seinem Namen!

J. E. Wessely.

Kunstliteratur.

Architektonische Reiseskizzen vom Bodensee und der Schweiz, aufgenommen, autographirt und herausgegeben von Studirenden der Architekturfachschule am Polytechnikum in Stuttgart. Stuttgart, Wittwer. Fol.

Die schönste Epoche im Verlaufe der Kunststudien ist bekanntlich diejenige, in der man, das alltägliche Leben hinter sich zurücklassend, auf die Wanderschaft, in fremde Städte und Länder zieht, wo man den aus Büchern und Vorträgen bekannt gewordenen Monumenten verflossener Kunstepochen, den Werken alter hochberühmter Meister nachgeht und zum ersten Male deren hohe Schönheit auf die eignen Sinne wirken läßt. Der Werth solcher Kunstreisen gewinnt unter bewährter, sachverständiger Leitung höhere Bedeutung. So sind auch die an verschiedenen Bauschulen üblich gewordenen größeren Exkursionen von unglaublichem Vortheil. Unendlich viele Einzelheiten, die im langsamern Gange der Schulbildung nicht vorzukommen pflegen, bieten sich hier dem Lehrer dar, um in wenig Worten ganze große kunstgeschichtliche Momente den Schülern klar zu machen, während die Kunstjünger, aus eigener, noch immer idealer und beschränkter Geistesthätigkeit herausgerissen, zu einem bedeutend erweiterten Ideenkreise voll natürlicher Klarheit gelangen. Ganz besonders fruchtbringend sind aber solche Ausflüge, wenn die Schüler das Schönste und Beste, was ihnen unterkommt, nicht nur skizziren, sondern aufnehmen und nach den Maaßen auftragen. Erst bei solcher Thätigkeit ist der Genuß der Reise ein echter, bleibender.

Kaum dürften jemals Theilnehmer einer solchen Exkursion mit mehr Befriedigung auf dieselbe zurückblicken, als die Herausgeber der vorliegenden Reiseskizzen vom Bodensee und der Schweiz.

Wieder ist es Stuttgart, das uns mit herrlichen Denkmälern deutscher Renaissance bekannt macht, und ohne Zweifel dürfte der Einfluß Lübke's hier zu Tage treten. Was sollen die Schüler des Ehrenretters deutscher Renaissance in die Ferne schweifen und von jenseits der Alpen längst bekannte Bauwerke abermals uns vorführen? Sie haben in der Nähe sich umgeschaut und wahrhaftig sich und der Kunstwelt große Freude bereitet. Gleich das erste Heft enthält Theile eines Werks „ersten Ranges, wie wir von gleicher Pracht und Schönheit unter den deutschen Renaissancebauten kein zweites besitzen", nämlich Aufnahmen aus dem Saale von Heiligenberg und zwar in ganz vorzüglichen Autographien und seiner Ausstattnng. Von der Decke sind zwei der vier gleichen Partien wiedergegeben, zum Verständniß des Reliefs mit einem leichten Schattenton; von dem unvergleichlichen Triglyphenfries noch detaillirtere Aufnahmen; ebenso die riesigen Kamine, einige Büffetschränke und endlich die reizende Brunnenhalle.

Ausgiebiger war die Ausbeute in Ueberlingen, wo gleichfalls vorzügliche Beispiele dieses Stils in Kunst und Kunstgewerbe aus Kirchen und Wohngebäuden sich finden. Reiche, fast überladene Altäre und Tabernakel, seine stilvolle Filigranbecher aus dem Münster, mehrere Wandschränke, vor Allem die Aufnahmen vom Aeußern und Innern des Kanzleigebäudes zeigen uns kostbare Schätze dieses bisher so wenig gewürdigten Stils. Salem, dessen Kirche und Klosteranlage, die Münster zu Ueberlingen und Constanz gaben Veranlassung, gothische Einzelheiten, Kanzeln, Stuhlwerk und Grabkapellen aufzunehmen. Von höherem Werthe scheinen uns drei herrliche schmiedeeiserne Gitter aus dem Münster und das bekannte Hintergebäude des Stadthauses in Constanz, letzteres in geometrischer Aufnahme und perspektivischer Ansicht.

In Zürich wurde — ich glaube, zum ersten Male — das Rathhaus sammt Details gemessen und eine schöne Brunnensäule, sowie auch aus Bern der Kindlifresserbrunnen abgezeichnet, und letzterer Ort bot mit seinen beiden Thürmen Beispiele der Verwendung kräftiger Renaissanceformen in der Befestigungskunst.

Es kann nicht hoch genug geschätzt werden, daß die Leiter der Exkursionen auch auf landschaftliche Partien, wo sie malerische Bedeutung erlangen, hinweisen. Solcher Art sind hier einige ganz prächtige Bilder, in denen meist die alten Stadtthore und Gräben eine Rolle spielen, aus Ueberlingen, Constanz und Lindau wiedergegeben. Basel ist nur mit einem schönen Hausthor vertreten, und leider scheint der Fonds für einen Abstecher nach dem schätzereichen Luzern auch nicht mehr gelangt zu haben. Wenn man so Vieles in so vorzüglicher Weise veröffentlicht sieht, möchte man gerne noch mehr besitzen. Das Werk ist in jeder Beziehung eine gelungene, treffliche Arbeit, die den Herausgebern und ihrer Schule zu hoher Ehre gereicht.

H. A.

Die königliche Gewehr=Gallerie zu Dresden. Nach dem beschreibenden Verzeichniß von Friedrich Nollain neu bearbeitet von Carl Clauß, Inspektor des k. grünen Gewölbes. Dresden, H. Schönfeld's Buchhandlung (R. v. Zahn). 1873. XII u. 163 S. 8.

* In diesem sorgfältig gearbeiteten und geschmackvoll ausgestatteten Büchlein erhielten wir eine neue Beschreibung der kostbaren Waffensammlung des sächsischen Königshauses, einer Sammlung, die zwar in neuerer Zeit durch den Glanz der übrigen Dresdener Kunstschätze verdunkelt worden, aber an belehrenden und in ihrer Art mustergiltigen Werken so reich ist, wie nur irgend ein ähnliches Museum Europa's. Dem Kataloge lag für die Eintheilung des Stoffs und für das Gewehr=Verzeichniß die auf dem Titelblatte genannte, in

den zwanziger Jahren erschienene Rollain'sche Ausgabe zu Grunde. Der sonstige Inhalt des Buches rührt von dem Bearbeiter, C. Clauß, her.

Dieser giebt uns zunächst eine gedrängte Geschichte der merkwürdigen Sammlung, die zwar in einzelnen erheblichen Bestandtheilen bis in's 16. Jahrhundert zurückreicht, aber in ihrer Organisation als Ganzes, im Sinne eines Mittels der Belehrung, als ein Werk August's des Starken zu betrachten ist. Dieser ließ zunächst die Gewehre und Jägerei-Sachen, die sich unter ihm und seinen Ahnen angehäuft hatten, 1730 im Jägerhofe zu Dresden zu einer Sammlung vereinigen und übertrug diese dann (nach voraufgegangener Sichtung) 1733 in das ihr noch jetzt angewiesene Lokal, die sogenannte Stallgallerie. Die wichtigsten Vermehrungen fallen in die nächstfolgenden Jahre, bis 1764. An die Erwähnung der mannigfachen äußeren Schicksale der Sammlung, (welche mehrere Male in Kriegsgefahr auf die Festung Königstein geflüchtet wurde), knüpft der Verfasser einige Bemerkungen über den hohen technischen Werth der alten Waffen, die vielleicht durch Hervorhebung der besonders wichtigen Stücke noch zu vervollständigen wäre, giebt dann einen zur Orientirung des Laien bestimmten Ueberblick über den Entwickelungsgang der Waffenarbeit vom frühen Mittelalter bis auf unsere Tage und führt uns endlich, nachdem er auch über das alterthümliche, durch so mannigfache kunstgeschichtliche Erinnerungen geweihte Lokal eine Reihe von interessanten Notizen beigebracht hat, den über 1800 Stück Büchsen, Flinten, Pistolen, Rüstungen und Jagdgeräthschaften aller Art umfassenden Waffenvorrath in eingehender Beschreibung vor.

Besonders zu loben ist die, in Deutschland leider bei solchen Arbeiten immer noch so seltene, schöne künstlerische und typographische Ausstattung des Kataloges. Dieselbe wird im Wesentlichen dem Verstorbenen A. v. Zahn verdankt, welcher den Verfasser zu der Abfassung des Buches anregte und die reizvollen Renaissance-Initialen komponirte, welche den Text zieren. Die übrigen Illustrationen, welche uns eine Anzahl der schönsten Waffenstücke und Geräthe der Sammlung in stilvoll behandelten Holzschnitten vorführen, sind von der Hand eines für derartige Arbeiten ganz besonders befähigten jungen Künstlers, Namens Eichler, gezeichnet.

Wir können nur lebhaft wünschen, daß allen unseren Sammlungen, besonders den für die Kunstindustrie so wichtigen alten Kunstkammern, denen ihre frühere Behandlung als bloße Schau- und Raritäten-Kabinete noch gar häufig nachgeht, die gleiche treffliche Katalogisirung zu Theil werden möge, wie sie das Clauß'sche Verzeichniß uns darbietet.

---

* Heinrich Schliemann's „Trojanische Alterthümer" (Text in 8. nebst photographischem Atlas mit 217 Tafeln in 4., zusammen zum Preise von 60 Reichsmark) sind im Kommissionsverlage von Brockhaus in Leipzig soeben erschienen. Außer Napoleon's III. „Leben Cäsar's" ist kaum ein Werk neuesten Datums mit geschickterer Reklame in's Werk gesetzt und deshalb auch kaum eines vom größeren Publikum mit mehr Spannung erwartet worden, als die Schliemann'sche Publikation. Doch setzen wir es nur gleich hinzu: auch darin dürfte dieser photographisch illustrirte Fundbericht des glücklichen Entdeckers von Hekuba's Kofferschlüssel der in ihrer Art gewiß nicht ganz unverdienstlichen biographischen Leistung des dahingeschiedenen Imperators ähnlich werden, daß nach wenigen Monaten schon kein Hahn mehr darnach krähen wird. In wissenschaftlicher Hinsicht ist das Werk Schliemann's ganz unbrauchbar. Man wird uns in der Sache gewiß nicht der Voreingenommenheit zeihen wollen. Trotz der schlimmen Erfahrungen, die wir mit den Hypothesen phantasievoller Dilettanten, besonders in Allem, was an's „Praehistorische" gränzt, schon oft gemacht haben, konnten wir es uns nicht ersparen, einige von den Zuschriften, die Herr Schliemann voriges Jahr an deutsche Zeitungen gesandt, wenn auch mit gewissen Vorbehalten, unsern Lesern mitzutheilen. Wir dachten, daß die damals bereits angekündigte Publikation uns in den Stand setzen werde, nun ein auf Anschauung begründetes eigenes Urtheil zu schöpfen. Darin sehen wir uns jedoch bitter enttäuscht: das Werk Schliemann's verstärkt noch den halb komischen, halb ärgerlichen Eindruck, den seine Berichte in fachmännischen Kreisen hervorgerufen haben. Dieselben erscheinen hier gesammelt, mit Zusätzen und mit einer 57 Seiten langen Einleitung versehen, in welcher neben manchen dankenswerthen Notizen zur Geschichte der Ausgrabungen, Urtheilen von Fachmännern u. A. die Hypothesen des Herrn Schliemann in der naivsten Form wiederholt werden. Aber das Schlimmste sind die Abbildungen: es sind nur zum Theil Originalphotographien, und auch diese miserabel genug, zum andern Theil Photographien nach Zeichnungen und zwar nach Zeichnungen von offenbar ganz ungeübter Hand, welche die Formen verständnißlos und kümmerlich wiedergiebt. Dieses Material mag für Herrn Schliemann's Divinationsgabe gerade das rechte sein, um daran seine müssigen Träumereien zu knüpfen. Der Forschung aber bietet es so wenig Anhaltspunkte, und vom Standpunkte der modernen reproducirenden Technik aus betrachtet erscheint es so kindisch, daß wir uns nicht genug darüber wundern können, wie eine Firma von der Bedeutung der Brockhaus'schen derartige photographische Sudeleien auch nur in ihren Kommissionsverlag nehmen mochte. Aus der Menge von unbestimmbarem Zeug heben sich die wenigen spätgriechischen Reste (darunter die aus der Archäologischen Zeitung und durch Abgüsse bekannte Helios-Metope) leicht kenntlich hervor. Alles Uebrige bedarf zunächst der Sichtung durch eine kundige Hand und dann einer neuen brauchbaren Publikation, um für die Wissenschaft ersprießlich zu werden.

* Sammelwerk über die griechischen Grabreliefs. Die kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien hat den Plan gefaßt, die sämmtlichen nur irgend zugänglichen griechischen Grabreliefs in einem Sammelwerke zu vereinigen. Die Vorbereitungen zu dem großartigen, der Wissenschaft wie dem gesammten Kunstleben reiche Früchte versprechenden Unternehmen sind so weit gediehen, daß die theils in photographischen Aufnahmen vorliegenden, theils in der Ausführung begriffenen Denkmäler die Zahl von anderthalbtausend nahezu erreichen. 1157 Stücke gehören Attika, 235 England an. Auch die bisher bekanntlich nur sehr wenig bekannten Denkmäler Konstantinopels wurden bereits photographisch aufgenommen.

Personalnachrichten.

B. Ludwig Knaus wird im April von Düsseldorf nach Berlin übersiedeln, um dort auf ehrenvolle Einladung des Kultusministeriums eins der beiden Ateliers zu beziehen, welche unabhängig von der Reorganisation der Königl. Akademie der bildenden Künste errichtet werden sollen.

Ausstellungen.

♯♯ Oesterreichischer Kunstverein. (Schluß.) Ein sehr feiner — oder besser gesagt, schlauer Zug zeichnet Hermann Kaulbach's „Kirchenscene" aus. Eine schwarz gekleidete junge Dame kniet ganz allein im ersten Kirchenstuhl und ist zu tief in Gedanken versunken, als daß sie dem Frate mit der blauen zerrissenen Schürze Beachtung schenkte, der vor ihr Oel in die Ampel gießt, dabei aber so verdächtig nach der andächtigen Seele hinschielt, daß man wohl leichter seine als ihre Gedanken zu errathen vermöchte. Lindenschmit's „Gründung des Jesuiten-Ordens" ist von früher her bekannt und bereits an dieser Stelle besprochen. Ramberg hat eines seiner bekannten grau in grau gemalten Bilder zu „Hermann und Dorothea" in Farbe gesetzt und ausgestellt und zwar die Scene, wie das liebende Paar im Mondlicht zwischen den Weingärten den Hügel zum väterlichen Hause herabsteigt, und darin eine seiner schönsten Kompositionen mit neuen Reizen geschmückt. Von den vielen Künstlern, die sich für diese Dichtung begeistert haben, ist Ramberg den Gedanken Goethe's gewiß am nächsten gekommen. Es würde zu weit führen, hier die Reihe der Figurenbilder eingehender zu verfolgen; lobend genannt seien noch Conti's „Sehr fatal!", Haag's „Erwartung", J. Carolus' „Der Besuch" und J. Felon's „Ruhende Sylphiden". — Von den Porträts ist Aigner's „Bildniß einer Dame" vortrefflich modellirt und von sehr wirkungsvoller Stimmung. Der schöne, mit zwei wundersamen Augen ausgestattete Kopf hebt sich in voller Plastik aus dem reizend dessinirten Hintergrunde hervor. Gleiches Lob verdient das Porträt eines Knaben von dem jungen talentvollen J. Büche; auch das Beiwerk ist mit viel Geschmack arrangirt, aber nur zu reich und etwas zu plastisch gehalten; das elegante Figürchen sieht darin etwas beengt aus. Von Gérôme und Canon sind noch interessante Studienköpfe zu erwähnen. Auch an guten Thierstücken mangelt es der Ausstellung nicht. So haben wir von E. Tschaggeny vorzüglich gemalte „Schafe auf der Weide" zu verzeichnen, unter denen besonders die jungen köstlich charakterisirt sind; doch ist in dem reizenden Bildchen die figürliche Staffage zu den Thieren nicht proportionirt, was einigermaßen stört. E. Adam's „Pferde auf der Weide" sind besonders in den Helldunkelpartien gut gestimmt; die Ausführung, wie bei Adam gewöhnlich, musterhaft, nur zu salonmäßig delikat, was freilich bei gewissen Bestellungen oft vorneweg Pflicht des Künstlers ist. Als wahres Prachtstück in ungekünsteltem Vortrag begegnet uns ein Bildchen von R. Brascassat, eine Kuh, die im Sonnenlicht in wundervoller Plastik modellirt ist; da sitzt Ton an Ton so richtig, nirgends ist lange gesucht oder durch Lasuren der Effekt erkünstelt; wie das Bild in der Camera obscura erscheint, ist es in voller Kraft festgehalten. Straßgschwandtner's „Araber im Hinterhalt" ist in den Schattenpartien etwas zu dunkel und undurchsichtig gehalten, der Aether fehlt. Ein äußerst lebendiges Motiv hat Th. Schmitson aus einer „Schwemme" mit dem Pinsel auf die Leinwand geschrieben; da ist nichts Komponirtes, Gesuchtes zu entdecken; da ist die ungeschminkte Wahrheit in unverdorbenem Dialekt erzählt. Dem Guten sind noch einige werthvolle Studien von Troyon und F. Gauermann anzuschließen. Die Landschaft ist besonders durch Ausländer gut vertreten. Die „Aussicht des Hafens von Marseille" von F. Ziem bietet eine reizende Perspektive, und das bunte Gewirr der Staffagen macht in der sonnigen Gluth einen äußerst lebendigen Eindruck. Sehr anziehende Motive mit zarter Stimmung brachte C. Koekkoek, darunter eine poesievoll komponirte „Sommerlandschaft" mit der Fernsicht in ein anmuthiges Thal, wo friedliche Ortschaften sich in malerischer Kette an die auigen Ufer eines Flusses reihen, während auf stolzer Höhe im Mittelgrunde ein stattliches Schloß aus des Waldes Grün hervorleuchtet und unten im kühlen Grunde die Giebeldächer einer Mühle über die saftigen Wipfel gar idyllisch emporlugen; dazwischen grüne Matten mit weidenden Heerden, Hirten und Hirtenmädchen in fröhlichen Spielen und dies alles umsäumt vom heiteren Himmelsbogen. Auch ein kleiner Calame, hoch von der Alpe droben, mit dem reinsten, durchsichtigsten Aether ist hier als wahre Erquickung nach der Rieger'schen Naturanschauung zu verzeichnen. Hildebrandt, A. Achenbach und C. Marko sind mit kleineren, aber werthvollen Arbeiten vertreten; auch die Namen M. Leimgrub, H. Rasch, C. Metz, L. Halauska, A. Kappis und L. Piepenhagen verdienen Erwähnung. — Das Aquarell ist nur in einigen Landschaften des unermüdlichen K. Göbel repräsentirt. Wie viel Kobaltblau ist doch wieder zu viel in diesen Motiven aus Hallstadt! — Die Plastik hat nie große Triumphe in den Kunstvereinssälen gefeiert; in jüngster Zeit wird wenigstens wohlwollend darauf gesehen, wenn sich just eine Arbeit hereinverirrt, sie in die unerquicklichste Beleuchtung zu stellen, um das Vorübergehen zu erleichtern. Diesmal haben wir eine Büste Grillparzer's von E. Hacke mit ziemlich schläfrigen Augenliedern zu verzeichnen und einen — entsetzlichen Beethoven von V. Pilz. Diese Figur verdient wahrhaftig nicht die Pietät, daß man über sie schweige, da sie eben von keinem Stümper, sondern von einem Meister herrührt, der gerade in monumentalen Entwürfen wiederholt sein eminentes Talent bewiesen hat. Abgesehen von den Proportionsfehlern, daß z. B. die Hände viel zu groß, Füße in diesen Stiefeln rein unmöglich sind, daß das Porträt eine reine Karikatur ist, die Lyra, worauf sich der Tonheros stützt, um's Dreifache zu groß ist, bleibt es immerhin noch ein Räthsel, was der Stift in der Rechten bedeuten soll, wenn nirgends ein Blatt zu entdecken ist, worauf allenfalls ein der Begeisterung entfließender Gedanke notirt werden könnte. — In den hinteren Sälen des Ausstellungs-Lokals finden wir noch eine nicht unbedeutende Anzahl Gemälde älterer Meister, darunter einige vorzügliche Landschaften von Koch und manches Werthvolle mit den Namen Adr. Brouwer, K. Netscher, K. Dujardin, H. Steenwijk u. A.

Vermischte Nachrichten.

B. Cornelius-Denkmal. Der Gemeinderath von Düsseldorf hat einstimmig beschlossen, zu den bereits früher bewilligten fünfhundert Thalern noch einen Beitrag von 3000 Thalern für das Cornelius-Denkmal zu zahlen, welches A. Donndorf in Dresden in drei bis vier Jahren zu vollenden gedenkt. Auch der Verwaltungsrath des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen hat die gleiche Summe als Beisteuer aus seinen Fonds für öffentliche Kunstzwecke zugesagt, und die außerdem noch fehlenden Gelder für das Standbild sollen durch Veranstaltung von Aufführungen lebender Bilder, und in anderer Weise beschafft werden. Auch wird die Verzinsung des bereits vorhandenen Kapitals von 12,000 Thalern noch etwas aufbringen; das Unternehmen ist mithin als völlig gesichert zu betrachten.

B. Julius Geertz in Düsseldorf, dessen großes Bild „Nach der Verurtheilung" so allgemeines Aufsehen erregt hat, ist gegenwärtig mit einem Gemälde beschäftigt, dem er den Titel „Der letzte Schmuck" gibt. Dasselbe zeigt ein schönes junges Mädchen, welches einem alten Juden ihr prächtiges blondes Haar verkauft, um durch den Ertrag die kranken Eltern zu unterstützen. Darauf deuten wenigstens die Medicinflaschen in ihrem Körbchen. Ein wehmüthiger Schmerz durchschauert die edle Gestalt, wie das alte Weib die Scheere an die langen Zöpfe legt, welche die Arme als „letzten Schmuck" in aufopfernder Liebe dahingibt. Die Komposition ist verständlich, die Charakteristik der Figuren scharf und lebenswahr, und im Kolorit dürfte dies neue Gemälde, den früheren Werken von Geertz gegenüber, einen erfreulichen Fortschritt bekunden. Derselbe zeigte sich auch bereits in einem kleinern Bilde des Künstlers, einen jungen Orgeldreher darstellend, welches kürzlich zur Ausstellung gelangte und warme Anerkennung fand.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Bücher.

Stephens, F. G., Memoirs of Sir Edwin Landseer. A sketch of the life of the artist, illustrated with reproductions of twenty-four of his most popular works. London 1874. Leipzig, bei Twietmeyer.

Aus'm Weerth, Ernst, Der Mosaikboden in St. Gereon zu Cöln (restaurirt von Toni Avenarius), nebst den damit verwandten Mosaikböden Italiens. Festschrift des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande zu den Geburtstagen Winckelmann's am 9. December 1872 und 1873. gr. Fol. broch. mit 2 Farbentafeln, 10 Lithographien und 16 Holzschnitten. Bonn 1873. Verlag des Vereins.

Inserate.

Hierzu eine Beilage von Johann Ambrosius Barth in Leipzig.

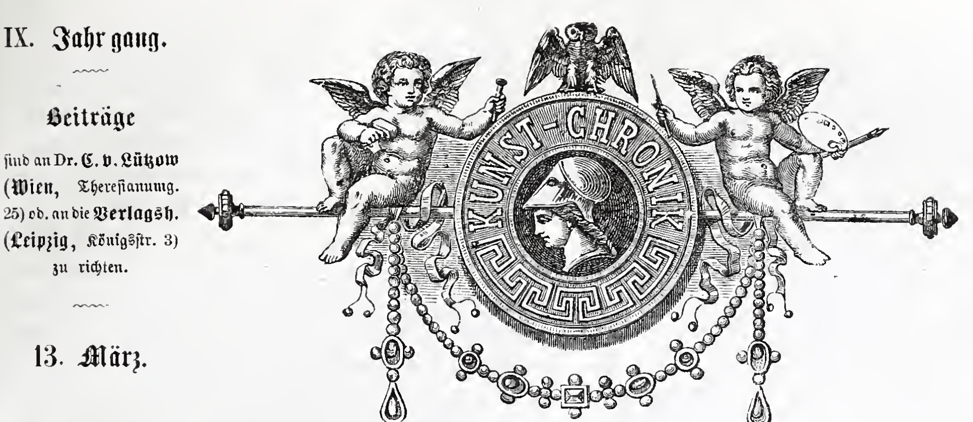
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

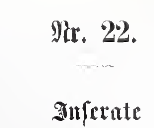
IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

13. März.





Nr. 22.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Werner-Ausstellung in Berlin.

Die Leser wissen von dem Gesuche, welches vor einigen Monaten die Führer der Berliner Künstlerschaft dem Kultusminister eingereicht, und welches die Ernennung des Malers Anton von Werner zum Direktor der Kunstakademie erbat. Seit Cornelius' Tode ist dieser Posten bekanntlich unbesetzt, und in Folge dessen die Zustände an der Anstalt so verfahren, daß dem zukünftigen Leiter derselben eine ganz außerordentlich schwierige Aufgabe zufällt, wenn er die dringend nöthige Reform durchführen will. Es lag also in dieser Petition eine Anerkennung der Tüchtigkeit Werner's, wie sie in dem Grade einem jüngeren Manne nur selten zu Theil werden dürfte, am wenigsten einem Künstler von seinen Fachgenossen. Bei dieser öffentlich ausgesprochenen Bedeutung des Malers war eine in den vergangenen Wochen im Lokal des Berliner Künstlervereins ausgestellte Reihe seiner Arbeiten aus den letzten Jahren von ganz besonderem Interesse; man konnte dort einen Ueberblick über seinen Entwickelungsgang seit 1870 gewinnen, wie sich über die Art und Richtung seines Talentes klar werden. Vor diesen Bildern mußte es selbst jedem einleuchten, dem etwa das Bewußtsein davon bisher gefehlt, daß Werner trotz seiner Jugend zu den allerersten Künstlern Berlins gehört und jedenfalls der vielversprechendste von ihnen Allen ist.

Von vorn herein möchte ich aus der Reihe der übrigen Arbeiten zwei Skizzen zu Plafonds streichen, die eine mit dem flüchtigen Glück auf der Kugel, die andere mit einer allegorischen Darstellung von Friede und Freude. Sie fallen ganz aus der sonstigen Weise des Künstlers heraus und dürften überhaupt ein Mißgriff sein. Offenbar hat er sich hier von französischen Vorbildern leiten lassen; das Ganze ist aber dadurch so weichlich und süßlich in der Farbe geworden, daß man unwillkürlich an die — ja oft recht geschickt gemachten — französischen Bonbon- und Carton-Vignetten erinnert wurde. Die ausgeführten Gemälde sind mir unbekannt, ich kann also nicht sagen, ob die unschönen Körperformen der Skizzen, namentlich bei der Fortuna, dort beibehalten sind. Selbst die Umrahmung mit leichtem braunen Rankenwerk ist nicht glücklich, weil zu sehr an die Art der Illustration erinnernd. Beide Werke sind eben eine Sünde, die der Künstler gegen den eigentlichen Geist seiner Begabung begangen, ein verfehltes Experiment. Sieht man von ihnen ab, so muß man als charakteristische Züge seines Talentes zuerst eine schlichte einfache Naturbeobachtung und Naturwahrheit hervorheben. Unsere heutige Malerei ist nur zu sehr beim Theater in die Schule gegangen, oder es ist vielleicht richtiger, zu sagen, unsere Schauspieler und Maler kranken an demselben Fehler. Da es ihnen zu schwer ist, das wirkliche Leben mit seinen einfachen Lebensäußerungen darzustellen, so werden sie affektirt und unwahr. Solch unnatürlich gewaltsame Geberden, die sich hier und da bis zur Grimasse steigern, verirren sich selbst in unsere gefeiertsten Produktionen der Neuzeit. Eine andere Neigung der modernen Malerei, die gleichfalls mit den Bestrebungen unserer Theater übereinstimmt, ist die Vorliebe für glänzende Pracht und prunkende Aufzüge. Aber alles Talent und alle Farbenfülle kann doch in solchen Fällen oft nicht für den Mangel an innerer Lebenswahrheit und an sittlichem

Gehalt entschädigen. Dem gegenüber berührt es doppelt wohlthuend, einen Mann, dessen Können auf einer so außerordentlichen Höhe steht wie das Werner's, und, was dabei wichtig, dessen Darstellungen ihn so oft zur Schilderung des höchsten Affektes, zur vollsten Entfaltung seiner Kraft führen, frei von jedem Streben nach theatralischer Wirkung zu sehen. Dadurch gerade werden seine Werke von so packender Gewalt und doch so sehr zum Herzen sprechender Innigkeit. Alles geht bei ihm in dem einen Gedanken, der den Kern der Darstellung bildet, auf. Eng damit zusammen hängt die tief poetische Gestaltungskraft, die seinen Werken einen weiteren seltenen Reiz verleiht. Seine Bilder und Gruppen sind nicht durch Experimentiren mit den Modellen im Atelier oder durch Benutzung kostbarer Stoffe, die seine Garderobe aufweist, entstanden, sondern sie sind im Herzen empfunden und so auf die Leinwand geschrieben. Dabei ist ihm eine reiche Phantasie eigen, die bald in liebenswürdiger Innigkeit schafft, bald mit erschütternder Gewalt auftritt. Niemals ist er konventionell, immer trifft er das Richtige, vom Augenblick der Handlung Erforderte. Zugleich versteht er es, in der einzelnen realen Begebenheit einen allgemein sittlichen Gedanken in so prägnanter Weise zum Ausdruck zu bringen, daß die ganze Darstellung über den einzelnen Vorgang hinaus zu weiterer allgemeiner Gültigkeit erhoben wird. Dem gegenüber kommen freilich unsere Schulbegriffe von real und ideal etwas in die Brüche, und man müßte, wollte man seine Auffassung in diese Formeln fassen, etwa sagen: er giebt das Ideale in realem Gewande. In dieser den alten immer wiederkehrenden Kreislauf der Gedanken aus sich heraus neu auffassenden und mit erstaunlicher Sicherheit der Zeichnung darstellenden Gestaltungskraft liegt die außerordentliche künstlerische Begabung Werner's, der geniale Zug in ihm.

Dem gegenüber ist es von geringerem Belang, daß er (hoffentlich!) noch nicht auf der Höhe seiner Entwickelung steht, noch nicht nach allen Seiten hin gleichmäßig ausgebildet ist, daß es sogar, wie bei allem Zukünftigen, zweifelhaft sein muß, ob er diese Höhe überhaupt je erreicht. Das Urtheil über das bis heut von ihm Geschaffene bleibt doch gültig. Der Punkt, wo Werner noch nicht ganz zur Klarheit mit sich selbst gekommen, ist die Farbe. Offenbar versucht er hier noch, und zwar nicht immer glücklich. Die beiden ältesten ausgestellten Arbeiten, die Skizzen zu den Wandgemälden in der Aula des Kieler Gymnasiums (1870), sind vielleicht in Rücksicht auf die architektonische Umgebung in einem etwas matten, kalt grauen Ton gehalten. Ueber die beiden Plafonds ist schon oben gesprochen. Ein entschiedener Fortschritt in dieser Beziehung und sogar eine bedeutende koloristische Leistung ist dann die Skizze zu dem Velarium für die Siegesstraße 1871. Wahrscheinlich aber mit sich selbst noch nicht zufrieden versucht er es neuerdings; in den für die Ausführung in Mosaik bestimmten Gemälden zum Siegesdenkmal und für den Fries eines hiesigen Privathauses eine besonders leuchtende Farbe zu entfalten und macht reichlich Gebrauch von brillantem Blau und Roth. Er vergißt dabei aber die Rücksicht, die die monumentale Malerei auf die umgebende Architektur und Skulptur zu nehmen hat, und daß ein Herausfallen aus der Umgebung nicht nur für diese, sondern auch für das eigene Werk nachtheilig wirkt; ganz abgesehen von dem Maaßhalten, welches unser Klima mit seiner matteren Sonne und dem vorherrschenden Grau in der Natur fordert, ein Punkt, über den sich immer noch streiten ließe.

Von den beiden Skizzen für Kiel zeigt namentlich die eine, die Charakteristik der Freiheitskriege unter dem Motto: „Nichtswürdig ist die Nation" 2c. den Künstler schon im Besitz derselben Vorzüge, die sich später nur noch mehr ausbilden. Auf dem freien Platze einer Stadt ruft Friedrich Wilhelm III. sein Volk zu den Waffen. Im Vordergrunde werden rechts (vom Bilde aus) die Opfergaben entgegengenommen, links sieht man den Abschied der dem Könige zuströmenden Landwehr. Gleich vortrefflich ist der architektonisch schöne und klare Ausbau des Ganzen wie die lebendige Wahrheit der einzelnen Gruppen. Den Schmerz des Abschiedes der schlanken Braut, die am Halse des Geliebten hängt, der alten Eltern, die dem Sohne das letzte Lebewohl sagen, veredelt der gemeinsame Gedanke der Hingabe an die Sache des Vaterlandes, der sich von der schlichten und doch edlen Gestalt des Königs bis herab zu dem sein Scherflein darbringenden kleinen Knaben ausspricht. Wenn Jemand die Aufgabe stellte, Kant's kategorischen Imperativ zu malen, ich wüßte keine schönere Lösung als die hier gegebene. Daß jede einzelne Figur voll individuellen Lebens, frei von der leisesten Karikatur wie von leerem Konventionalismus dargestellt und in jeder Linie vortrefflich gezeichnet ist, versteht sich nach der allgemeinen Charakteristik von selbst.

Schon das Thema des zweiten Gemäldes „Luther auf dem Reichstage zu Worms" in dem Augenblicke, wo er die Worte spricht: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders" 2c. erklärt den geringeren Erfolg dieses Bildes. Um sich hier ganz deutlich zu machen, müßte man des längeren über gemalte Vertheidigungsreden wie über die besondere Fruchtbarkeit Berlins an Lutherbildern sprechen; doch jeder die Ausstellungen Besuchende hat reichlich Gelegenheit gehabt, darüber schon seit Jahren seine eigenen Beobachtungen zu machen. Es genügt daher darauf hinzuweisen, daß Werner die Gefahren, zu denen ähnliche Darstellungen so oft geführt, glücklich vermieden hat, ohne freilich den Gegenstand zu der Bedeutung, die er haben soll, — Befreiung von der Fremdherrschaft auf religiösem Gebiet als Gegenstück zu der auf politischem

— erheben zu können; einfach weil dies nicht möglich ist. Die Befreiung vom französischen Joch ist eine geschichtliche Thatsache, Luther's Kampf gegen den Romanismus aber auch heut noch lange nicht zu Ende. Deshalb eben kann kein Moment in demselben eine reine Siegesfreude, einen sorgenfreien Blick in die Zukunft gewähren.

Der Einzug der siegreichen Truppen in Berlin am 16. Juni 1871 ließ Werner's bedeutendste Leistung, das Velarium unter den Linden entstehen. Der Künstler hatte den Krieg selbst mit durchgemacht, seine Phantasie war lebhaft entzündet von den gesehenen Bildern, und mit einem selten glücklichen Wurf koncipirte er unter dem frischen Eindruck der großen Momente sein gewaltiges Werk. Von dem Gedanken ausgehend, daß der jüngste Krieg in engem Zusammenhange mit den zahlreichen Kämpfen der beiden Völker im Laufe der Jahrhunderte steht, so daß in dem heutigen Siege die alten Triumphe wieder aufleben, die alte Unbill gesühnt ist, geht er über eine Einzeldarstellung hinaus auf eine Verkörperung der ganzen geschichtlichen Idee dieser Kämpfe, indem er sie in den neuesten Ereignissen gipfeln läßt. Auf schwerem schwarzem Streitroß mit scharlachrother Satteldecke stürmt der Führer, in Tracht und Erscheinung die Verkörperung des altgermanischen Heldenthums unter den Gesichtszügen des deutschen Kronprinzen, in die Tiefe des Bildes gegen den Feind, sein Volk zum Siege aufrufend. Das Andringen dieses Reiters ist unwiderstehlich! Dieser Gedanke ist geradezu vollendet zum Ausdruck gebracht. Vor seiner fast dämonischen Gewalt muß alles weichen; ihm ist der Sieg gewiß! Das beweisen auch die im Hintergrunde neben ihm heranziehenden Personifikationen der deutschen Volksstämme: Borussia im Streitwagen, voran zwei Jünglinge mit Flammenschwertern auf milchweißen Rossen, ferner Wirtembergia und Bavaria. Rechts im Vordergrunde der Kampf, hinten die feurige zum Himmel steigende Lohe. In der Luft selbst stürmen die Wappenthiere der beiden Nationen gegen einander, und vor dem deutschen Aar sinkt eben der gallische Hahn. Hinter dem Führer aber am Boden liegt die Gestalt des überwundenen Imperators, dem der goldene Lorbeerkranz entblättert vom Haupte sinkt. Die ruhige Ueberlegung der späteren Zeit mag an dieser Figur, welche unverkennbar die Züge Napoleons trägt, Anstoß nehmen; man darf eben die Tage der Aufregung und Erbitterung nicht vergessen, in denen das Werk entstand. Hier ist auch die Farbe von großer Wirkung. Die scharfen koloristischen Gegensätze tragen ein gut Theil zum Gesammteindruck bei. — Am besten charakterisirt sich die ganze Darstellung durch die Worte, die der Maler auf den Rahmen der Skizze gesetzt:

„Und also ist es denn geschehen,
Daß wie vor einem Wetterschlag,
Eh' man die Hand hat zucken sehen,
Der den sie traf, am Boden lag. —
Und wir bekennen frei und offen:
Es ist der Herr, der ihn getroffen."

Durch das ganze Bild zuckt es in der That wie ein Wetterschlag!

In verwandtem Gedankengange ist das Gemälde für das Siegesdenkmal komponirt, bei dem Werner mit Recht nur den Krieg 1870/71 in's Auge gefaßt hat, und über welches erst vor Kurzem in der Chronik berichtet worden. Deshalb darf es hier übergangen werden, und zwar um so eher, als es bei aller Tüchtigkeit an gewaltiger Kraft doch nicht dem Velarium gleichkommt. Einige Abweichungen der Ausführung von der Skizze darf man als Verbesserungen bezeichnen.

Im vollsten Gegensatz zu diesen Darstellungen steht der Cyklus von Gemälden, die den Fries unter dem Hauptgesims des Pringsheim'schen Hauses in der Wilhelmstraße bilden. Von allen Schöpfungen der jüngsten architektonischen Vergangenheit der Stadt erregt diese Leistung der Architekten Ebe und Benda am lebhaftesten die Aufmerksamkeit des Publikums, sowohl durch die Originalität der Gedanken, den Reichthum der Dekoration und Farbe als durch die Kostbarkeit des für das Aeußere verwendeten Materials: Sandstein, Terrakotta, Majolika, Glasmosaik. Ebenso gewiß wie man das Werk, absolut betrachtet, nicht gutheißen kann, zeigt sich doch in ihm ein hochbedeutendes Talent, und es würde mich nicht wundern, wenn gerade dies Palais den Ausgangspunkt für eine ganze Reihe von Bauten bildete, die einen oder den anderen der hier zuerst für Berlin ausgesprochenen Gedanken aufnähmen und in maßvollerer Schönheit weiter entwickelten. Die heut noch zu unruhige Farbenpracht wird sich durch Staub und Ruß bald mäßigen und dann harmonischer wirken; schlimmer sind direkte Unschönheiten wie die Fensterbedachungen des Hauptgeschosses, und vor allem das Mißglücken des Haupteffektstückes der Fassade: zwei mittelalterliche Recken in Sandstein, die zu beiden Seiten des Konsoles eines mächtig ausladenden Mittelerkers angebracht sind und die dekorative Vermittelung zwischen diesem und dem darunter liegenden Eingangsthor übernehmen sollen. Die gute Arbeit läßt die verfehlte Idee nur noch mehr bedauern. In gekrümmter Stellung legen sie die Hand an die Augen und schauen hinaus in die Ferne. Der Berliner Volkswitz hat sehr treffend darauf gedichtet: „Sie reiben sich die Stirn und sagen, wer in aller Welt konnte auf die unglückliche Idee kommen, uns hier einzuklemmen." Daneben fallen diese Riesen völlig aus dem Maßstab des Uebrigen heraus, das trotz gewaltiger Verhältnisse jetzt klein erscheint. In dieser phantastisch unruhigen Umgebung nun ist Werner's Fries mir eigentlich zu gut, jedenfalls nicht recht an seiner Stelle. Das zeigen so recht die Skizzen in einer geschmackvollen dunklen Renaissanceumrahmung, vor denen

man erst die ganze Schönheit des Werkes in Muße genießen kann. Er schildert uns das menschliche Leben in seinen verschiedenen Entwickelungsstadien. Das Initium bildet eine Sphinx, an deren Brust zwei Kinder saugen. Geheimnißvoll, aber mild lächelnd schaut sie in die Ferne, in der das Loos des Menschen sich entwickelt. Freundlich, wie sie blickt, ist ihm das Geschick. Juventus: Zum Blasen des latinischen Hirten tanzen in fröhlicher Unschuld Campagnolenkinder den Reigentanz. Die fortschreitenden Jahre entwickeln den Knaben zum Jüngling, eng schließt er sich den Gefährten an, es ist die Periode des Lebens, in der die Freundschaften geknüpft werden. Deshalb folgt Amicitia: Dem Lautenspiel eines etwas älteren Genossen hören Jünglinge beim Wein begeistert zu. Die alte Burschenherrlichkeit: die Zeit der Poesie, des Weins und der Gesänge! Doch schon lauert im Weinlaube versteckt Amor, dessen Macht das folgende Bild verherrlicht. In einer Abendlandschaft ruht der Jäger in den Armen seines Mädchens. Neben ihm lehnt die unbenutzte Armbrust. Auf einem Rehbock, dem jetzt keine Gefahr droht, ist Amor hinzugeritten und besieht lächelnd sein Werk. Felicitas: Von seinem Baue, der den Hintergrund einnimmt, hat sich ein wackerer Meister nach vorn gewandt, wo ihm die treue Lebensgefährtin den jüngsten Sprößling entgegen hält, während die beiden älteren die Mutter umspielen. Im Genusse des häuslichen Glückes holt sich der Mann Kraft und Lust zu neuem tüchtigem Schaffen. Ars: Ein vornehmer Patricier bewundert in der Werkstatt eines Künstler die Produkte von dessen Talent. Exitium: Auf dem letzten Lager ruht ein Greis, der die Züge Friedrich's des Großen trägt. Er ist im Verscheiden; aber ihm bleibt die erhebende Zuversicht des non omnis moriar. Ein Genius legt den Lorbeerkranz auf seine Ruhestätte, indem er zugleich den Namen in die Tafeln der Unsterblichkeit einträgt. Endlich als Finis wieder eine Sphinx: Mit ernster Trauermiene blickt sie nieder auf die spärlichen irdischen Reste des Menschen, einige Knochen, die der Lorber des Ruhmes deckt. — Die einzelnen Gruppen nun dieser Komposition sind so schön, so liebenswürdig und poetisch aufgefaßt und so vollendet dargestellt, wie wir in der neueren Kunst wenig derartiges so tief zum Herzen Sprechendes haben dürften. Es ist die Poesie des schönen Menschendaseins, wie es in glücklichen Augenblicken wohl jeder einmal erträumt, wie es ihm auf kurze Momente gelächelt hat. Deshalb eben wirkt das Ganze so herzerquickend und erhebend, weil es die innersten Wünsche unserer Seele in anmuthigen Bildern uns vorzaubert. So zu empfinden ist aber die lärmende Straße der Großstadt nicht der Ort; diesen Stimmungen hängen wir lieber im Innern unsers Hauses nach. Und dahin gehört die Komposition recht eigentlich!

Von der Weltausstellung her in weiteren Kreisen bekannt ist das Gemälde „Moltke vor Paris," unter den Skizzen das einzige ausgeführte Bild. Auf einer leichten Erderhebung hält an einem jener klaren Septembertage, die den Anmarsch des deutschen Heeres gegen die französische Hauptstadt sahen, die bekannte Gestalt und überblickt den Vorüberzug einer Armeeabtheilung, hinter ihm die Suite der plaudernden und das Terrain mit der Karte studirenden Generalstabs-Offiziere.

Die Truppen erscheinen in der etwas lässigen Haltung des anstrengenden Marsches. Als sie aber den allverehrten Führer erblicken, jubeln sie ihm entgegen. In der Schilderung des doppelten Lebens, einmal der sich ununterbrochen fortbewegenden Kolonne und zweitens des Eindruckes, den der Moment auf die Einzelnen macht, scheint mir der Hauptwerth des Gemäldes zu liegen. Wieder ist es die überraschende und dabei so einfache Naturwahrheit, die zur Bewunderung zwingt. Es ist ein Stück Leben, dessen Wahrheit sich Niemand verschließen kann, der je Aehnliches beobachtet. Je nach dem Grade ihrer geistigen Entwickelung reflektirt sich die Freude über den Anblick des Generals in den einzelnen, durch die Uniform und das Gepäck in ihren freien Bewegungen gehinderten Gestalten. Da ist absolut nichts Gemachtes. Geradezu überraschend wahr sind die beiden Artilleristen auf dem engen Sitz neben dem Geschützrohr, das letzte (für den Beschauer vorderste) Glied des sich hinten im Bilde verlierenden Zuges. Die unbequeme Fahrt haben sie sich durch ihren Gesang zu erleichtern gesucht, die trockenen Kehlen vielleicht etwas zu häufig durch einen Schluck aus der Feldflasche angefeuchtet. Begeisterung im salonmäßigen Gewande kennen diese Männer nicht. Es fällt ihnen nicht ein, sich nur strammer auf ihrem Sitz aufzurichten. Auf dem Marsch ist das nicht Befehl, sie brauchen es nicht! Als sie aber Moltke sehen, vergessen sie das Ungemach, welches der schlechte Weg ihnen reichlich angethan, und in augenblicklichem Behagen brüllen sie ihre Wacht am Rhein nur um so herzhafter. Ganz anders ein Jüngling in röthlichem Vollbart: in der Art, wie er sich am Anblick des Feldherrn weidet, ihm zujubelt, spiegelt sich in dem durchaus nicht schönen Gesicht das volle Verständniß für die Bedeutung der Zeit ab. Das aber sind doch nur einzelne herausgegriffene Beispiele. Werner zeigt hier wieder einmal, wie weit der ächte tüchtige Realismus entfernt ist von einem blos gegenständlichen Schildern. Im Gegensatz zu so viel anderen Kriegsbildern giebt er uns denn auch nicht nur eine bloße militärische Marschanekdote, sondern er schildert in einem bestimmten Beispiel den unsere Armee auf dem Marsche wie im Verhältniß zu den Führern in ihren verschiedenen Elementen beseelenden Geist. — Da es sich hier um ein ausgeführtes Bild handelt, so gestattet dasselbe auch ein Urtheil über die technischen Eigenthümlichkeiten Werner's.

Wieder ist die ungemein schlichte Einfachheit und Bescheidenheit der Mache bei vollendeter Sicherheit das Bemerkenswerthe. Die moderne Lüderlichkeit, in der sich hinter breiten Pinselstrichen nur zu oft der Mangel an guter Zeichnung versteckt, ist ihm fremd. Auch er malt breit und kräftig, aber ohne jede Effekthascherei und, wo es darauf ankommt, sehr sorgfältig. Die Farbe ist klar und durchaus naturwahr, die herbstliche Stimmung auch im Luftton glücklich getroffen; ein eigentlich poetischer Reiz aber fehlt dem Kolorit. Eine Nebensache sei bemerkt: Der landschaftliche Hintergrund ist etwas zu fest gemalt, er vertieft sich nicht genug in das Bild hinein, dadurch drückt er auf die vorderen Theile und stört ihre plastische Wirkung einigermaßen.

Den Vorwurf, in der Farbe noch nicht recht zur Klarheit mit sich selbst gekommen zu sein und daher noch gelegentlich zu experimentiren, muß man Werner auch auf anderem Gebiet mutatis mutandis machen, und zwar bei den neunundbreißig Originalzeichnungen zu Scheffel's „Trompeter von Säkkingen". Wer nur die Holzschnitte kennt, ahnt nicht, welche Fülle von Schönheit durch das Uebertragen auf den Holzstock und das Reduciren des Maßstabes verloren gegangen. Die köstlichen Blätter, wo Margarethe im Beisein des Vaters jung Werner den Trunk reicht, die Umarmung in der Laube, das Koncert, vor allem aber die Scene, wo Werner Margarethe beim Versuch des Blasens der Trompete überrascht, haben die meisten Feinheiten verloren. Was ist aus dem reizenden Köpfchen der Margarethe geworden mit dem leichten Unmuthsfältchen auf der Stirn, daß die Töne ihr so mißlingen. Die Schönheit der ursprünglichen Zeichnung kann man aus diesen Holzschnitten kaum annähernd errathen, wenn sie auch, aus der Noth eine Tugend machend, den Fehler derselben, ihre große Ungleichheit in der Art der Ausführung, mehr verwischen. Werner schwankt zwischen allen möglichen Nuancen der Tusch- und Federzeichnung hin und her, während doch gleich das Titelblatt den einzig richtigen Ton anschlägt, den des Feinschnittes, wie ihn Hans Lützelburger und seine Geistesverwandten geübt, und wie er durch Ludwig Richter neuerdings wieder zur Geltung gebracht worden ist. Die Verwilderung des Holzschnittes in unserer Zeit ist sattsam besprochen, der Versuch, ihn rein malerisch zu behandeln, zu oft verurtheilt worden, als daß ich noch einmal das Allbekannte wiederholen sollte. Weil nun Werner ein buntes Allerlei von Manieren versucht, so trägt er dadurch wenigstens theilweise selbst Schuld daran, daß der Xylograph hinter seinen Intentionen zurückgeblieben. Welchen Schatz hätte er unserm Volke liefern können, wenn er gerade dies Gedicht gleichmäßig in der Art mit seinen Illustrationen begleitet hätte, wie es das Titelblatt erwarten läßt, während das Werk heut freilich immer noch eine Reihe einzelner sehr schöner Illustrationen hat, im Ganzen aber kein harmonisches Kunstwerk mehr ist, vielmehr einen unruhigen Eindruck macht. Sehen wir freilich von dem Zusammenhange des Ganzen ab und betrachten nur den selbständigen Werth der einzelnen Originale, dann müssen wir auch hier wieder die sichere Leichtigkeit der Zeichnung, die lebendige Wahrheit und zum Herzen sprechende Innigkeit jeder einzelnen Scene bewundern, ebenso die Vertrautheit, mit der sich der Künstler in die Zeit der Dichtung hinein gelebt, was sich selbst in den Nebensachen, in Tracht, Architektur und Geräth ausspricht. —

Dieser Bericht ist länger geworden als ich beabsichtigt. Die Werner-Ausstellung aber dürfte voraussichtlich auch das wichtigste Ereigniß in dem Berliner Kunstleben dieses Winters bleiben, und kein Zweifel: an wahrhaft künstlerischer Kraft übertreffen die Arbeiten dieses Mannes alles, was seit lange hier in die Oeffentlichkeit getreten. **R. Dohme.**

Korrespondenz.

Wien, im März.

(Schluß.)

P. F. Ich habe den Schluß meines Briefes hinausgeschoben, um die Ausstellung des zweiten großen Bildes von Feuerbach abzuwarten, welche für Anfang dieses Monats angekündigt war. Es ist dies eine Wiederholung des von der Münchener Ausstellung des Jahres 1869 her allgemein bekannten „Gastmahl des Platon", welche der Meister schon im letzten Frühling mit hierher brachte und kürzlich vollendet hat. Die Replik unterscheidet sich zwar nicht wesentlich von der ersten Komposition, aber sie ist doch auch nichts weniger als eine bloße Kopie derselben, wie wir das von einer so rastlos und energisch voranstrebenden Künstlernatur nicht anders erwarten konnten. Zunächst sind die Putten, welche den hereinschwärmenden Zug des Alkibiades begleiten, um einen derben kleinen Burschen vermehrt, der mit dem auf den Stufen stehenden, etwas anders als früher bewegten Knaben ein mächtiges Blumengewinde trägt. Auch in der Gruppe der rechts gelagerten Symposiasten, welche den Wechselreden des Sokrates und seiner Schüler lauschen, hat der Meister einige glückliche Veränderungen vorgenommen; die lebensvollen Gestalten mit den durchgearbeiteten Charakterköpfen haben an Wucht des Ausdrucks gewonnen; das Ganze erscheint voller, geschlossener, im Beiwerk reicher; der mit Masken, Kiokranien und Fruchtschnüren auf Goldgrund verzierte Rahmen ist ganz neu hinzugekommen; und endlich hat Feuerbach das neutrale Grau des früheren Bildes durch farbigere Töne ersetzt, ohne jedoch deßhalb einer ihm fremden koloristischen Anschauungsweise Koncessionen zu machen. Der Eindruck des Werkes ist ein tiefer und

fesselnder; selbst die Widerwilligen werden dadurch zur Achtung vor der unläugbar großen Begabung und den hohen Intentionen des originellen Meisters genöthigt.

Was uns an Feuerbach stets als das Erfreulichste erschienen ist und was uns jetzt mit frohen Hoffnungen erfüllen muß, nachdem der Künstler sich in der Mitte einer großen Schülerzahl und zur Anwartschaft auf bedeutende Aufträge monumentaler Art berufen sieht: das ist sein entschiedener Bruch mit der zur leeren Schablone herabgesunkenen deutschen Historienmalerei und sein muthiges Bekennen eines franken Realismus, der sich nur durch sich selbst Gesetze vorschreiben läßt. Wo dieses Selbst ein so edles und ernstes ist, da braucht uns vor den Gefahren des Naturalismus vorläufig nicht bange zu sein. Seien wir vielmehr froh, daß es einmal wieder ein selbstständig denkender, die Natur mit eigenen Augen anschauender Meister ist, den eine glückliche Wahl in unsere Mitte führte!

Auch einen weiblichen Studienkopf hat Feuerbach noch ausgestellt, der zu den Vorzügen großer Formenanschauung und vornehmer Zeichnung den Reiz höchst sorgfältiger malerischer Durchbildung gesellt. Besonders die lässig herabhängende linke Hand ist ein Meisterstück der zartesten Modellirung; dem sinnend herabblickenden Kopf wäre ein kräftigeres Relief zu wünschen gewesen. Die Gesammtwirkung ist prächtig. Der lichte, zart geröthete Fleischton bildet mit dem von Weinlaub umrankten schwarzen Haar und dem orange-rothen Mantel einen ungemein wohlthuenden Farbenakkord.

Gegenüber dem lebhaften Interesse, welches die Schöpfungen des neuen Professors an unserer Akademie erwecken, haben die übrigen Werke einen schweren Stand. Die meisten derselben sind auch schon von der Weltausstellung her bekannt oder sonstwo bereits zu sehen gewesen. Ich fand aber doch manches Beachtenswerthe und auch Neue. So z. B. einige treffliche kleine Genrestudien und Portraits von Bauern und Handwerkern von Professor Karl Blaas, die wegen ihrer seltenen Schlichtheit und frischen, derben Wahrheit bei sorgsamstem Fleiße der Ausführung warme Anerkennung verdienen und auch schnell ihre Liebhaber gefunden haben, trotz der schlechten Zeiten. Ferner ein fein gezeichnetes, nur im Ton etwas flaues Modellbildchen, „Das Morgenbad" betitelt, von dem jungen talentvollen Ludwig Minnigerode. Dann ein ebenfalls von viel Talent und tüchtigem Studium zeugendes Bild, in der Art des Franzosen Toulmouche, von C. Propst, das uns eine junge Dame im weißen Atlaskleide belauschen läßt, wie sie sich eben aus einem prächtig gemalten reichen Renaissance-Schrank ein — vermuthlich verbotenes — Buch herausholt. Die Nebensachen sind übrigens an dem Bilde weit besser als die Hauptfigur, und an dieser am schwächsten der Kopf. Ganz in der Nachahmung Makart's ist der malerisch reich begabte Joh. Fux befangen, von dem wir ein Kinderportrait von brillanter Wirkung in reich geschnitztem Rahmen ausgestellt finden, das trotz mancher hübschen Details — besonders das Hündchen gehört dazu — doch bei näherer Betrachtung wenig befriedigt. Die Behandlung ist eine gar zu wüste; von der Frische und Naivetät der Kindesnatur kommt nichts zur Geltung. Im ersten Turnus der Ausstellung sahen wir auch das von Ihrem Düsseldorfer Korrespondenten schon besprochene Bild von Knaus: „Spielende Kinder", im Lehm herumknetend; im Hintergrunde eine Heerde symbolischer Ferkel. Das Bild hat die köstlichsten Einzelnheiten; so z. B. gehört die Kleine vorn links, deren Finger von ihrer Emsigkeit im „Bauen" die beredtesten Zeugnisse ablegen, zu den Gestalten, die nur der geniale Blick so zu sehen und festzuhalten weiß. Aber die Totalwirkung des Bildes befriedigte mich nicht ganz; es fehlt ihr die Einheit; der Vortrag ist auffallend unruhig und zerpflückt.

Nächst Feuerbach hat Böcklin mit seinen drei Bildern die lebhaftesten Kontroversen hervorgerufen. Ich kann mich auch in dieser Hinsicht nur auf Seite der Minorität stellen, welche den Maler trotz seiner „Verirrungen", von denen Ihr Münchener Korrespondent uns wiederholt berichtet hat, nicht zu verdammen wagt, im Gegentheil ihm eine größere Aufmerksamkeit zugewendet wissen möchte, als sie der gebildete Kunstfreund in der Regel dem Ungewöhnlichen zu widmen geneigt ist. Betrachten wir Böcklin einmal als einen Engländer, — daß er einen kleinen Spleen habe, behaupten seine Gegner ja schon lange — und Manches an ihm wird uns minder exorbitant erscheinen. Seine überscharfe, an die Karikatur streifende Charakteristik, sein blonder Gesammtton, das Verschmähen des Helldunkels: Alles das sind Eigenschaften, die er mit den modernen englischen Malern theilt; und ich sehe nicht ein, warum nicht auch einmal ein Schweizer englisch empfinden soll, wenn so viele Deutsche französisch fühlen oder holländisch oder venetianisch. Jedenfalls aber gehört Böcklin nicht zum genre ennuyeux, und das ist in unsrer Zeit der „Kunstvereine" immer schon Etwas. Das amüsanteste seiner drei Bilder ist der „Fischfang." Die beiden Menschen der Urzeit — die Scene spielt nämlich offenbar auf einem Kreidefelsen am Meere 100,000 Jahre vor Christi Geburt — denen statt des erstrebten Urhechts zu ihrer nicht geringen Verwunderung ein „feuchtes Weib" in's Netz gegangen ist, sind Gestalten von wahrhaft Scheffel'schem Humor. Wenn doch ein neuer Shakespeare-Raimund uns diese Gebilde der modernen Wissenschaft, diese Wesen der Kreideformation einmal auf die Bühne bringen wollte! Sehr in's Burleske und in der Farbe Brutal-Bunte fällt das „Altrömische Fest", während der „Fischfang" auch malerisch viel Feines hat

z. B. in dem glitzernden schuppigen Leibe der Wassernixe. Ein ähnliches malerisches Problem hat sich der Künstler bei dem dritten Bilde, der „Rittersage" gestellt, wo wir ein schönes Weib von einem kolossalen Drachen bedroht sehen, den der unfehlbare Ritter sehr à propos unschädlich zu machen kam. Die Lösung ist hier nicht so gelungen; der Drache sieht wie ein blau gesottener Riesenaal aus.

An die malerischen Experimente will ich ein technisches anreihen, welches von A. R. Hein herrührt. Der tapetenartige Hintergrund seines „Requiem" ist nämlich in „Oelsgraffito" (so nennt der junge Künstler selbst die Technik) ausgeführt. Das Oelsgraffito wird durch zwei übereinander gelegte Tonschichten gebildet, von denen die obere, wie beim Sgraffito auf Mauerflächen, weggeritzt wird, so daß dann die gewünschte Zeichnung in der Farbe der unteren Schichte zu Tage tritt. Wenn diese Technik auch für die Behandlung großer Flächen ihrer Zartheit wegen sich schwerlich eignet, so dürfte sie doch für Miniaturen, Stoffe und scharfe Dessins ein dem feinsten Pinselstriche weit überlegenes Darstellungsmittel liefern. Auf dem fein ausgeführten Bildchen Hein's ist die Wirkung eine sehr ansprechende.

Ein wundersamer Einfall ist die „Madonna mit dem Kinde" von Romako, halb visionär, halb genrehaft und in flauer, kreidiger Farbe gemalt; wer sich dadurch nicht sofort abgestoßen fühlt, wird an einzelnen Stellen wohl die Begabung des Künstlers hervorleuchten sehen, vornehmlich in dem feinen Köpfchen der Hauptfigur. Auch ein Studienkopf von G. Wollgast, „Der versperrte Weg" von Cl. Nielssen, R. Geyling's „Motiv aus St. Ellena", „Der Gang zu Markte" von N. Nani zu Venedig, ein durch seine drastische Beleuchtung fesselndes, lebensvolles Bild italienischen Volkslebens, ferner „Der abgewiesene Freier" von Fr. W. Schwarz und C. Riedel's „Mittagsschläfchen" sind nennenswerthe Leistungen. Dem dicken gutmüthigen Herrn Pfarrer auf dem letzteren Bilde, der beim Lesen seiner „Kirchenzeitung" sanft eingenickt ist, würde ich aber lieber die „Fliegenden Blätter" in die Hand gegeben haben. Zwar schläft sich's bei diesen nicht so leicht ein; ich fürchte aber, die „Kirchenzeitung" liest der alte Josephiner überhaupt nicht.

Der Preis unter den ausgestellten Landschaften gebührt meines Erachtens dem köstlichen „Ischl" von Waldmüller aus der Sammlung des Herrn Sterio, der auch mehrere andere werthvolle Bilder von älteren Wiener Meistern beigesteuert hat. Ich nenne ferner den stimmungsvollen „Winterabend" von Schäffer, ein von seinem Naturgefühl durchdrungenes und sorgsam durchgeführtes Bild, welches ich dem neulich von Ihnen in der Zeitschrift mitgetheilten „Mondaufgang" desselben Künstlers noch voranstellen möchte. Sehr wahr in der Gesammtstimmung und besonders im Luftton ganz meisterhaft ist auch L. Halauska's „Dorfstraße." Ziem's „Giardini Publici in Venedig", mehrere in Gude's Weise behandelte Landschaften des begabten J. Nielssen, ein schöner Olivengarten von H. Reinhardt mit Durchblick auf den tiefblauen Garda-See, von dem auch L. Fischer uns eine fesselnde Ansicht bietet, endlich einige ältere Städteansichten von Rudolf Alt: das wären die Stücke, die ich mir aus dem landschaftlichen Fache der Ausstellung für meinen Privatbesitz auswählen würde.

Rudolf Alt hat uns außerdem wieder einmal eine größere Zahl seiner herrlichen Aquarelle vorgeführt, und zwar dies Mal in Begleitung noch zahlreicherer Blätter von der Hand seines unlängst verstorbenen Vaters Jakob. Die Uebereinstimmung zwischen Vater und Sohn ist eine ganz merkwürdige. Die schlichte, wahre Naturanschauung, die sorgfältige Darstellung aller Formen, besonders der Architekturen, endlich auch die lichte, meistens kühle Färbung hat dieser von jenem geerbt. Nur durch eine breitere und flottere Behandlung, durch einen genialen Zug unterscheidet sich Rudolph von Jakob, wie von seinem jüngeren Bruder Franz, der sich ebenfalls durch einige Aquarelle vertreten findet. Franz fehlt meistens die Wahrheit des Lokaltons, der besonders an den Aquarellen seines Bruders Rudolf so bewundernswerth ist.

Neben den letzteren haben auch bei uns die geistreich behandelten italienischen Reiseskizzen von Wilberg, über welche Ihnen bereits von Berlin aus berichtet wurde, die wärmste Anerkennung gefunden. Am vorzüglichsten sind die Interieurs. Josef Hoffmann's Aquarelle wollen ebenfalls nichts mehr als Studien sein; sie zeigen bereits die specielle Begabung des Meisters für die dekorative Kunst, in der breiten Behandlung und in der auf große, massive Wirkungen ausgehenden Anschauung. Weniger wollte mir die landschaftliche Trilogie behagen, welche Hoffmann in eigens dafür konstruirtem Rahmen, als Wandschmuck gedacht, gegenüber von Feuerbach's „Amazonenschlacht" ausgestellt hatte. Die Bilder waren schon vorigen Sommer einige Zeit hindurch in der Handelsakademie zu sehen. Der Künstler giebt den drei mit entsprechender idealer Staffage ausgestatteten Kompositionen die Special-Bezeichnungen: Drama, Tragödie und Idylle, — nicht zum Vortheil ihrer Wirkung. Wenn die Staffage, wie sie hier auftritt, schon einen störenden Dualismus in die Landschaft einführt, so kommt dazu in diesen großen Hoffmann'schen Bildern noch die durch die Inschrift ausgedrückte Hinweisung auf eine bestimmte Gattung von Poesie. Der Beschauer wird durch das Aufsuchen all der versteckten oder doch nicht auf den ersten Blick verständlichen Beziehungen von dem unmittelbaren Genuß der mannig-

fachen landschaftlichen Schönheiten, welche die Bilder darbieten, sehr wider Willen abgelenkt. Namentlich der schön komponirten und in einzelnen Partien auch sehr empfindungsvoll behandelten „Idylle“ gegenüber that uns dies weh.

Im Stiegenhause und in einzelnen Zimmern sind zahlreiche Porträtbüsten und Reliefs vertheilt, von denen ich die geschickt gemachte, aber gar zu malerisch behandelte Büste Rokitansky's von Tilgner und Kugler's Porträtmedaillon Prof. Joh. Overbeck's erwähnen will. Wagner brachte eine Bronze-Statuette seines bekannten, für eine Nische des Künstlerhauses modellirten „Michelangelo“ zur Schau: eine tüchtig gearbeitete, aber etwas theatralisch empfundene Figur. Wann werden denn die Nischen des Künstlerhauses einmal den ihnen zugedachten Statuenschmuck erhalten?

Vielleicht im Zusammenhange mit den Nischen der im Bau begriffenen neuen Akademie der bildenden Künste, für welche in den Bildhauerateliers der Anstalt von mehreren der begabtesten Schüler 32 berühmte Antiken in Thon modellirt werden, um dann in Terracotta ausgeführt zu werden. Das wäre nicht nur der einfachste und billigste, sondern vielleicht auch der passendste Modus, um den blinden Künstlerhausnischen die Augen zu öffnen.

Die Bauthätigkeit fängt auch schon an sich zu rühren; außer den zahlreichen, bereits früher begonnenen Monumentalbauten (der Börse, Akademie, Universität, den kaiserlichen Museen, dem Rathhaus) wird es jetzt auch mit dem Parlamentsgebäude und dem Schauspielhause (Burgtheater) Ernst. Für letzteres haben bekanntlich Semper und Hasenauer die Entwürfe gemacht, und soviel darüber verlautet, sollen dieselben zu den reizvollsten und prächtigsten Arbeiten gehören, welche der berühmte Schöpfer des Dresdener Theaters im Verein mit seinem jungen Wiener Kollegen gemacht hat. Die Künstlerschaft Wiens feierte am 29. November v. J. Semper's 70. Geburtstag unter Betheiligung seiner Verehrer, Schüler und Freunde von fern und nah, in solenner Weise. Von hiesigen Korporationen wurde ihm eine nach Hansen's Entwurf verzierte Adresse überreicht. Auswärtige Akademien sandten Glückwünsche. Es trat bei dieser Gelegenheit wohlthuend hervor, daß der immer noch rüstig schaffende Meister in der kurzen Zeit seines Hierseins bereits festen Boden in den Sympathien des kunstverwandten Publikums gefunden hat. Wien kann auch in der That stolz darauf sein, daß es dem Kreise hervorragender Architekten, die an seiner Neugestaltung arbeiten, auch diese geniale Kraft noch hat einverleiben und dem Meister große, seiner würdige Aufgaben hat zuweisen können.

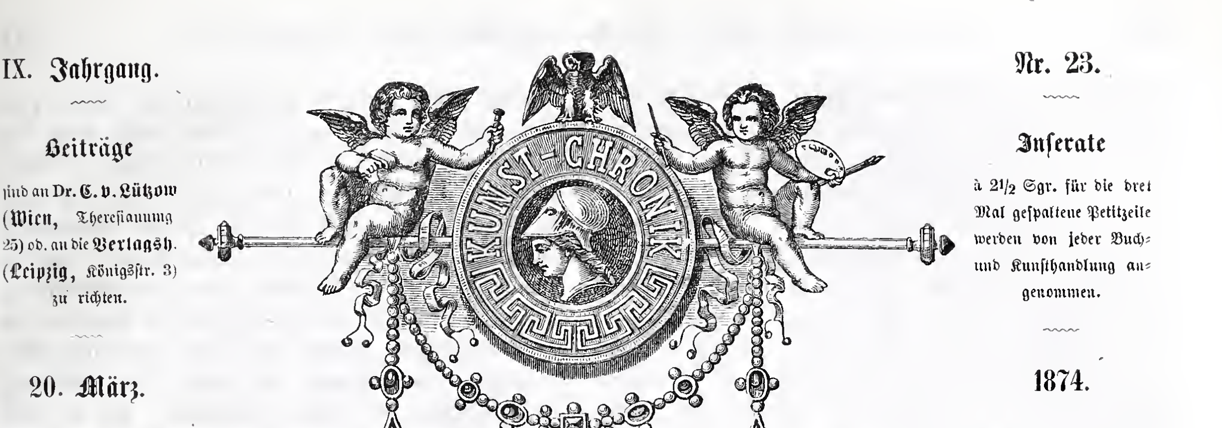
Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** In der Permanenten Kunstausstellung von Bismeyer & Kraus waren kürzlich zwei höchst interessante auswärtige Gemälde zu sehen, die allgemeine Aufmerksamkeit erregten. Das eine, von Giuseppe Sciutti in Neapel stellte eine musikalische Unterhaltung im alten Rom dar, während das andere den Vandalenkönig Geiserich zeigte, der die Kaiserin Eudoxia in die Gefangenschaft führt. G. Spangenberg in München hat dasselbe im Auftrag der Verbindung für historische Kunst gemalt. Aber auch von unsern einheimischen Künstlern waren lobenswerthe Sachen ausgestellt, unter denen eine Scene aus dem Hochgebirge von W. Simmler einen hervorragenden Rang einnahm. Ein prächtiges Genrebild „Mutter und Kind“ von W. Schade bekundete eine glückliche Begabung und überraschte durch schönes Kolorit und virtuose Pinselführung. A. Kindler bewährte wieder seinen Ruf in Darstellungen aus dem spanischen Volksleben, während uns Fritjof's treffliches Bild „Im Wald“ an ein norwegisches Küstengestade versetzte, und Morten Müller, der von Christiania wieder ganz hierher übergesiedelt ist, Niels Möller, Ahlstedt u. A. ebenfalls skandinavische Gegenden zur Anschauung brachten. Ein Kriegsbild von L. Kolitz war bei mangelnder Feinheit im Einzelnen von effektvoller Totalwirkung, wogegen ein Damen-Portrait desselben Künstlers weder in der Zeichnung noch in der Farbe zu befriedigen vermochte. Die Skulptur war durch ein Marmor-Relief von J. Reiß und ein Gyps-Modell von C. Müller vertreten. Bei Herrn Ed. Schulte war ein großes Bild von Oswald Achenbach ausgestellt, welches eine Abenddämmerung am Strand von Neapel in überaus feiner Stimmung höchst wirkungsvoll wiedergab. Eine schöne komponirte Schweizerlandschaft von Aug. Keßler und die Ansichten von Gebirgsseen aus Ober-Bayern und der Schweiz von Frl. von Grub, C. Jungheim, Bode, Robert Schultze u. A. sind ebenfalls lobend zu erwähnen. Ein sehr langweiliges Motiv schilderte Alfred Böhm in seiner „Poststation“ mit überraschender Naturwahrheit in Stimmung und Farbe. Das Bild gehörte ganz der modernen Richtung an, die etwas darin sucht, Gegenstand, Zeichnung und Durchbildung zu vernachlässigen, um das ganze Gewicht auf eine möglichst naturalistische Wirkung zu legen. C. Volkers dagegen erfreute in seiner „Wirthshausscene aus Rumänien“ durch die gediegene Ausführung, die allen seinen Arbeiten nachzurühmen ist. Ein schönes Genrebild lieferte auch Oemichen in den „einsamen Alten“, dem sich die Werke von Salentin, Werner u. A. würdig anreihen lassen. Auch ein großes männliches-Portrait von J. Röting erwarb gerechte Anerkennung.

Vom Kunstmarkt.

* **Zwei holländische Kunstauktionen.** Noch im Laufe dieses Monates finden in Holland zwei Versteigerungen statt, auf die wir unsere Leser aufmerksam machen wollen. Die erste wird am 23. und 24. März in Harlem abgehalten; in ihr kommen Bilder altniederländischer Meister und eine werthvolle Sammlung von Handzeichnungen und Stichen aus der Verlassenschaft des Herrn L. J. Quarles van Ufford zum Verkauf. Unter den 44 Gemälden sind zwar keine Rembrandt, Potter, Hobbema und Metsu zu finden, aber einige sehr gute und wohlerhaltene Werke der ihnen im Range zunächst stehenden Meister, z. B. ein weibliches Porträt von van der Helst, Hauptbilder von Eeckhout, Lingelbach, Moucheron, Mierevelt u. A. Auch ein bisher gänzlich unbekannter Landschaftsmaler (dem Kataloge zufolge an Hobbema erinnernd), J. Wanmann, ist mit einem voll bezeichneten Bilde vertreten. — Die zweite Auktion findet am 31. März in Amsterdam statt; sie bringt ausschließlich moderne Bilder aus dem Nachlasse des Pariser Kunstfreundes Rodrigues Nunes, und zwar meistens Niederländer und Franzosen. Auch Pettenkofen findet sich durch ein kleines Bild vertreten. — Die mit großer Eleganz ausgestatteten Kataloge beider Auktionen sind durch alle Kunsthandlungen zu beziehen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

20. März.

Nr. 23.

Inserate à $2\frac{1}{2}$ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt:

Aus der Schleißheimer Galerie.

Die kgl. Gemäldegalerie in Schleißheim bei München, welche vermöge der Menge und Mannigfaltigkeit der daselbst vertretenen Meister, sowie um ihrer erheblichen Anzahl von Perlen der altdeutschen und namentlich der niederländischen Schulen willen in der Kunstwelt in verdientem Ansehen steht, hat in neuester Zeit manchen interessanten Zuwachs und beträchtliche Erweiterungen erfahren. Von besonderem Interesse ist der neugebotene unmittelbare Vergleich einer früher in Augsburg befindlichen, von eminent malerischer Empfindung inspirirten kleinen Skizze unseres kolossalen Altargemäldes — Kreuzigung von Tintoretto — welche jetzt hieher verbracht, diesem gegenüber in der Schloßkapelle aufgestellt wurde. Als eine wirkliche Bereicherung der Galerie wird von kunstwissenschaftlichen Autoritäten auch eine große Schlacht von Peter Snayers bezeichnet, welche dessen Schlacht am weißen Berg in jeder Hinsicht übertrifft. Unter den neuzugegangenen niederländischen Meistern zeichnet sich ein kleines aber vorzügliches Strandbildchen von Peter Wouwerman, in seinem vornehm grauen Ton, vor allen aus. Nicht unwürdig reiht sich ihm ein gleich großes Stillleben von Hulsdonck an. — Allerdings begreift das neue Gemäldekontingent auch zahlreiche Altarbilder, vormalige Deckengemälde und sonstige mehr dekorative Werke späterer Meister in sich, welche für die Kunstforschung von geringerem Belang sind. Die Künstler dagegen dürften selbst gewisse Werke des Luca Giordano, Pellegrini, Bellucci nicht blos mit Achtung, sondern in manchem Sinn selbst mit Nutzen betrachten. Denn freies phantasievolles Verfügen über einen sehr respektablen Schatz von Formenkenntniß, sehr positives Bewußtsein von den Bedingungen der Malerei sind Eigenschaften, welche trotz der vielgerühmten Höhe der heutigen Technik unserer modell- und photographiesüchtigen Kunst selbst an jenen Meistern des Verfalls noch imponiren und beneidenswerth erscheinen möchten. — Für kunstsinnige Geschichtsfreunde bietet ferner ein neu eröffneter Durchgang verschiedene Kuriosa, worunter insbesondere ein Cyklus von 13 Bildern bemerkenswerth ist, welcher aus dem von Kurfürst Maximilian I. gestifteten Carmeliterkloster in Straubing stammt und die Geschichte des Pater Dominicus darstellt, welcher dem Kurfürsten, gleichsam als ein geistlicher Generalstabschef, seine böhmischen Schlachten mit gewinnen half. — Im Ganzen beläuft sich die Zahl der neuaufgestellten Gemälde auf nahezu 200. Zwei ganz neuen Sälen wird sich im kommenden Frühjahr noch ein dritter anreihen. Hauptquelle der Reichthümer, welche diese Räume füllen, ist die von der kgl. Central-Gemälde-Galerie-Direktion im verwichenen Sommer angeordnete Depot-Centralisation, wodurch dem alten, durch die Gemäldeabgaben an die Städte Speyer und Bamberg geschwächten Schleißheimer Depot von Augsburg und Nürnberg her beträchtliches neues Material zugeführt wurde.

In Folge so namhafter Bereicherungen, sowie durchgreifender Aenderungen in der Anordnung der Galerie, welche theils schon durchgeführt, theils noch im Werden sind, erweist sich der bisherige, ohnehin zur Zeit vergriffene Katalog begreiflicherweise als so unhaltbar, daß nicht an eine neue Auflage desselben, sondern an einen ganz neuen Katalog gedacht werden muß. Da jedoch

die Ausarbeitung eines authentischen, auf kritische Sichtung des gesammten Materials basirten Kataloges, von allen Schwierigkeiten abgesehen, jedenfalls Zeit, vielleicht mehrere Jahre in Anspruch nehmen würde, während für jetzt das dringende Bedürfniß vorliegt, dafür zu sorgen, daß beim Beginne der dießjährigen Sommersaison das Publikum nicht jeglichen Führers durch unsere Sammlung entbehre, hat die kgl. Central-G.-G.-Direktion sich entschlossen, den Unterzeichneten — bis auf Weiteres — zur Herstellung eines Interimskataloges zu ermächtigen und ihm die Herausgabe desselben als Privatunternehmen zu überlassen. Bei den bescheidenen Ansprüchen, welche schon um der kurz zugemessenen Zeit willen ein solches Unternehmen zu machen hat, wird es sich mit dem Titel eines Gemäldeverzeichnisses der kgl. Galerie in Schleißheim begnügen und sich dem Inhalte nach im Ganzen an die inventariellen Angaben halten müssen, für deren verjährte Mängel selbstverständlich keine Verantwortung übernommen wird. Indeß hofft der Verfasser doch seiner Arbeit eine den Lokalverhältnissen angemessene rationelle Gestalt zu geben und kunstwissenschaftlichen Anforderungen wenigstens insoweit Rechnung zu tragen, daß er es sich angelegen sein läßt, in denjenigen Fällen, wo bereits bestimmte Aufstellungen neuerer Kunstforscher vorliegen, von denselben Notiz zu nehmen und zwar ganz objektiv, mit Namens- und Quellenangabe. In erster Reihe sollen die in der Zeitschrift für bildende Kunst publicirten Forschungen der Herren Dr. Wilhelm Schmidt und Dr. Bode Berücksichtigung finden. Eine Anzahl weiterer Notizen verdanken wir bereits der Güte des Herrn Dr. W. Schmidt und geben uns der Hoffnung hin, daß die Fachgenossen es nicht verschmähen werden, seinem Beispiele zu folgen. In der Voraussetzung, daß der Gedanke, in der angedeuteten Weise öffentlich Buch zu führen über den Stand der unsere Sammlungen betreffenden Forschungen, als ein dankenswerther freundlich aufgenommen werde, erlaubt sich somit der Unterzeichnete, die geschätzten Herren Kunstforscher zu ersuchen, ihm ihre etwaigen, Schleißheim betreffenden, gedruckten oder ungedruckten Notizen bis längstens 1. Mai unter seiner nachstehenden Adresse gefälligst mittheilen zu wollen.

A. Teichlein, kgl. Konservator in Schleißheim bei München.

Fr. Reber's Geschichte der neueren deutschen Kunst.*)

Wer die Geschichte der neueren Kunst selbst in Vorträgen zu behandeln hat, wird die großen Schwierigkeiten solcher Aufgabe zu würdigen im Stande sein. Nicht bloß für Anordnung und Eintheilung bietet der überaus reiche Stoff auf allen Punkten schwer zu überwindende Hemmnisse dar, sondern noch größer ist seine Sprödigkeit im Hinblick auf die kritische Behandlung des massenhaften Materials. Dazu kommt, daß es kaum möglich ist, den objektiven Ton des Historikers zu treffen, wo es gilt, eine Entwickelung zu schildern, in deren gewaltigem Strome wir unter getheilten Empfindungen von Hoffnung und Furcht, von Billigung und Ablehnung mit dahin schwimmen. Es ist unser eigenstes Geistesleben, unsere eigenste Gefühlswelt, die in den modernen Schöpfungen zum Ausdruck kommt und uns gar zu leicht eher zu sympathischen oder antipathischen Kundgebungen, als zu ruhig abwägender Betrachtung gelangen läßt. Nicht minder wahr ist es, daß erst eine gewisse Zeitferne uns den weit überschauenden Standpunkt gestattet, von welchem wir, wie von hervorragender Bergkuppe aus die Konfiguration einer weitgestreckten Landschaft, das Bild eines komplicirten Entwicklungsganges zu überschauen vermögen.

Dennoch dürfen wir uns der Aufgabe nicht entziehen, gleich der politischen und Literaturgeschichte auch die künstlerischen Zustände der neuesten Zeit vor das Forum historischer Betrachtung zu bringen.

Das Bedürfniß ist schon oft gefühlt worden, ohne daß bis jetzt demselben volle Befriedigung zu Theil geworden wäre. So hatte zuerst der hochverdiente Hagen seine fleißige Arbeit über die neuere Kunst veröffentlicht und damit ein Werk geschaffen, das immer noch als werthvolle Materialsammlung zu bezeichnen ist, wenn ihm auch die durchgreifend organisirenden Gesichtspunkte fehlen, abgesehen davon, daß die geschichtliche Entwicklung jene Aufzeichnungen aus den funfziger Jahren bereits weit überholt hat. Ein zwanzigjähriger Zeitraum wiegt schwer im Leben der modernen Völker, vollends die letzten zwanzig Jahre in dem des deutschen Volkes. Werthvolle Beiträge zur Geschichte dieser Epoche hat der unermüdliche Ernst Förster im vierten und fünften Bande seiner Geschichte der deutschen Kunst niedergelegt, eine Arbeit, die um so dankenswerther ist, da der Verfasser einen großen und wichtigen Theil dieser Entwicklung selbstthätig miterlebt hat, und seine Aufzeichnungen dadurch die Bedeutung von Mittheilungen eines Augenzeugen gewinnen. Andererseits ist dadurch aber ein stark subjektives Element in die Darstellung gekommen, welchem der Leser nicht selten Rechnung tragen muß. Eine Fülle geistvoller Bemerkungen bietet dagegen Springer in seinem ursprünglich für die „Gegenwart" von Brockhaus geschriebenen umfangreichen Aufsatz über die bildenden Künste in der Gegenwart, der in seiner freilich mehr raisonnirenden als darstellenden Weise überaus anregend ist.

*) Geschichte der neueren deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Weltausstellung 1873, mit Berücksichtigung der gleichzeitigen Kunstentwicklung in Frankreich, Belgien, Holland, England, Italien und Rußland, von Prof. Dr. Franz Reber. Stuttgart 1874. 1. Liefg.

Diesen und ähnlichen schätzenswerthen Versuchen tritt nun zum ersten Mal ein Unternehmen zur Seite, welches auf Grund umfassender Studien durch Autopsie das gesammte Material der neueren deutschen Kunstgeschichte in ruhig abwägender historischer Darstellung zu entfalten verspricht. Nicht wenig Muth und Kraft gehört dazu, solchen Plan zur Ausführung zu bringen; wenn derselbe aber gelingt, so wird der Verfasser ein überaus werthvolles Werk vollbracht haben, das in den weitesten Kreisen allgemeiner Theilnahme sicher ist. Dieses Interesse wird für uns dadurch noch gesteigert, daß der Verfasser zwar die Schilderung der deutschen Kunst als Hauptziel im Auge behält, aber vergleichende Ausblicke auf die Schöpfungen der übrigen europäischen Völker damit verbindet, ohne welche in der That ein volles Verständniß auch unserer Kunst nicht zu gewinnen ist. Denn gerade das gehört zu den Eigenthümlichkeiten moderner Entwicklung, daß dieselbe sich nur in lebendiger Wechselwirkung der einzelnen Volksindividuen vollzieht.

Die früheren Arbeiten des Verfassers erwecken durch den gewissenhaften Fleiß und die Sorgsalt in der Behandlung des Stoffes ein günstiges Vorurtheil für das neue Unternehmen. Allein da dieselben dem Gebiete der antiken Kunstgeschichte angehören, so vermag man aus ihnen nicht zu erkennen, inwiesern der Autor für die Lösung einer so sehr verschiedenen, weit schwierigeren Aufgabe berufen ist. Um so gespannter griff Referent zu der eben erschienenen ersten Lieferung des Buches. Dieselbe bringt auf 128 Seiten die ersten vier Kapitel und den Anfang des fünften, also ein so bedeutendes, etwa auf ein Fünftel oder Sechstel zu schätzendes Stück des Ganzen, daß dadurch eine annähernde Würdigung der Leistung des Verfassers ermöglicht wird. Anordnung und Eintheilung zeugen von klarer, den gesammten Stoff beherrschender Uebersicht, der Ton der Darstellung läßt in der ruhig abwägenden Weise die Objektivität des Historikers erkennen, wie zugleich aus der Unmittelbarkeit und Frische der Schilderung eigene Anschauung und durchgebildetes Urtheil hervorleuchten. Das erste Buch, welches dem Wiedererwachen der Kunst, der Periode des Klassicismus gewidmet ist, beginnt mit einem Einleitungskapitel, das den Zustand der Kunst im 17. Jahrhundert in raschem Ueberblick schildert. Der Verfasser hat gewiß recht daran gethan, so weit zurückzugreifen, weil er nur dadurch die für seine Betrachtung nothwendige Grundlage zu gewinnen vermochte. Denn nun erst kann er im zweiten Kapitel mit voller Wirkung und frischer Anschaulichkeit den Zustand der Kunst im 18. Jahrhundert vor uns entrollen, aus deren immer tieferem Verfall sich die neue Renaissance tiefer und umfassender als je zuvor erheben sollte. Man wird hier besonders den feinen Takt anerkennen, mit welchem bei der Schilderung des Rococo die Klippen einseitiger Bewunderung, wie einseitigen Tadels vermieden wurden. Im dritten Kapitel werden die ersten klassicistischen Regungen in der Plastik und Baukunst, sowie die eklektischen Bestrebungen eines **Mengs** und seiner Schule dargelegt. Besonders die Würdigung dieses ehemals hochberühmten und über Gebühr geschätzten Pseudo-Raphael ist in hohem Grade gelungen. Wenn der Verfasser dieses Kapitel mit der Ausschrift „Dämmerung“ bezeichnet, das vorige aber mit „Nacht“ überschreibt, so hätte ich, offen gestanden, diese poetisch-romanhaften Bezeichnungen, die doch in den übrigen Kapitelausschriften keine Parallele finden, lieber vermieden gesehen.

Das vierte Kapitel, welches der Verfasser in seiner poetisirenden Weise mit „Morgen“ bezeichnet, ist dem Entwicklungsgange Carstens' gewidmet. Ein ergreifendes Gemälde von den schweren Lebensmühen und dem frühen Ende, aber auch der hohen Mission dieses großen Bahnbrechers wird entworfen. Nicht ohne Bewegung wird man die schöne Schilderung lesen können; besonders die ausführliche Parallele mit Mengs ist als vorzüglich gelungen zu bezeichnen. Das fünfte Kapitel, von welchem nur der Anfang noch in den Rahmen dieser Lieferung fällt, behandelt die deutschen Klassicisten und beginnt mit den Nachfolgern Carstens', zunächst mit Wächter und Schick, von denen der Erstere den Schluß dieser Lieferung bildet. Im Ganzen liegt also genug Material bereits vor, um über den Werth des hier begonnenen Unternehmens zu urtheilen; und ich glaube, daß dies Urtheil ein günstiges sein muß. Reichhaltige Fülle des Materials, Klarheit in der Sichtung und Ordnung desselben, scharfer Blick für das Bedeutende, unbefangene Würdigung der Künstler und ihrer Werke, das alles sind Eigenschaften, welche sich bei dem Verfasser vereinigen und eine glückliche Lösung der großen Aufgabe erwarten lassen. Um dieselbe aber nach allen Seiten genügend durchzuführen, wird der Verfasser noch mehr, als es bisher geschehen, die äußeren Zustände, namentlich auch die politischen Verhältnisse der einzelnen Kunststätten hervorzuheben haben. Wenn z. B. Künstler wie Dannecker und Wächter in ihrem weiteren Lebensgange nicht das halten, was ihre erste Entwicklung zu versprechen schien, so darf man nicht ihr Naturell allein dafür verantwortlich machen, sondern muß den Haupttheil der Schuld in den kümmerlichen Verhältnissen ihrer schwäbischen Heimath suchen. Wenn namentlich Wächter seit seiner Uebersiedlung nach Stuttgart der großen Kunst mehr und mehr abstirbt, wenn seine weiche biegsame Natur allmählich dem äußeren Druck so weit nachgab, daß seine künstlerische Produktionskraft verkümmerte, wenn Aehnliches bei einem so edel begabten Meister wie Dannecker uns betrübend entgegentritt, so muß man immer wieder daran erinnern, daß der wür-

temberg'sche Staat seinen Malern und Bildhauern nie eine große Aufgabe gestellt hat, und daß die Kunstpflege des Hofes unter den Königen Friedrich und Wilhelm nicht dazu angethan war, in diese Lücke einzutreten. Was wäre München heutzutage, wenn es nicht seinen König Ludwig gehabt hätte! Was wäre aus Rauch und Schinkel geworden, wenn nicht der preußische Staat, trotz seiner Erschöpfung nach den Befreiungskriegen und trotz des sparsamen Regiments unter Friedrich Wilhelm III., die Pflege der monumentalen Kunst als eine Kulturpflicht für jeden lebensfähigen Staatsorganismus betrachtet hätte! Wie würde selbst der Feuergeist eines Cornelius hingeschwunden sein, wenn nicht München und später Berlin ihn zu großen Aufgaben berufen hätte! Und selbst das kleinere Dresden wußte Künstlern wie Rietschel und Hähnel große Aufgaben zu stellen, während in Stuttgart bis auf den heutigen Tag die Kunst in unwürdiger Weise vernachlässigt wird. Dies Alles sind Verhältnisse, welche bei Schilderung des Wirkens moderner Künstler wohl erwogen werden müssen. Im Uebrigen dürfte bei der Charakteristik Dannecker's die herrliche Lavaterbüste in Zürich nicht übergangen werden, wie auch in seinen Idealwerken das überaus feine Liniengefühl in Aufbau und Silhouette zu betonen wäre. Der Meister scheint mir in der Beurtheilung des Verfassers etwas zu kurz gekommen zu sein. Unter Schadow's Werken ist der Mars in einer Nische am Brandenburger Thor meines Erachtens etwas zu ungünstig beurtheilt. Bei Trippel hätte die berühmte Goethebüste wohl Erwähnung verdient. Sein Geßnerdenkmal ist, wohl durch Schreibfehler, irrthümlich als ein Hallerdenkmal bezeichnet. Bei Moller vermißt man die Erwähnung des Theaters von Mainz, welches zum ersten Male die später von Semper mit Vorliebe ausgebildete Grundrißform des nach außen vortretenden Halbkreises angewendet zeigt. Doch diese geringen Auslassungen, die wir im Interesse des Buches hervorheben, sind im Verhältniß zu dem sorgfältig gesammelten und verarbeiteten Ganzen von untergeordneter Bedeutung.

Wichtiger erscheint mir eine Bemerkung über den Stil des Buches, die ich zum Besten des Verfassers nicht zurückhalten will, weil es häufig genügt, auf solche Versehen aufmerksam gemacht zu werden, um dieselben zu erkennen und künftig zu vermeiden. Zunächst eine kleine Frage zur Orthographie. Warum schreibt der Verfasser beharrlich mit so vielen deutschen Schriftstellern Churfürst, da das Wort doch von Küren (Wählen) abstammt? Sodann aber: Warum liebt der Verfasser, seinen einfachen klaren Stil durch gewisse eingestreute Bilder zu überladen, die weit entfernt sind, der Sprache Anmuth zu verleihen? Gleich der erste Satz seines Buches bringt einen Vergleich der Kunst mit der Sonne, welcher, an sich nicht neu, durch die schleppende Ausführung über mehr als eine Seite geradezu pedantisch wirkt. Die „theilweise wolkenlose Pracht", der „Morgengruß", die „frühen Strahlen", die „Mittagshöhe", das „nun zur Genüge beschienene Apenninen-Land", die „der alten Blüthe nicht unwerthe Frucht", das „Spenden des verzögerten Segens", endlich „der goldene Abend" geben der Darstellung etwas barock Schwülstiges. Die Sache wird dadurch noch bedenklicher, daß gleich darauf das Gleichniß verlassen wird, um die Kunst als weit schattenden Wunderbaum, dann als ein Fest und endlich als ein Gelage zu bezeichnen. Ebenso heißt es einmal auf S. 34: „Man ringt nach einem neuen Tage, in Frankreich selbst auf Kosten blutigen Thaues." Solche stilistische Auswüchse sind um so mehr zu bedauern, als es dem Verfasser im Uebrigen nicht an treffender Ausdrucksweise fehlt, wie wenn er den Uebergang vom Rococo zum Zopf schildert: „Die Locken fallen und der Schädel bleibt kahl", oder wenn er dieselbe Stilwandlung „dem Gähnen der Ermüdung nach dem langen Festspiel, dem Rückzug von dem glänzenden Balle, dem geringschätzigen Abwerfen der prächtigen Toilette" vergleicht.

Ein anderer Uebelstand sind die oft gar zu schwerfälligen Sätze, deren Bau bisweilen mehr einem mühsamen Conglomerat, als einem einfach klaren Organismus gleicht. Ein Beispiel auf S. 70, wo ein Satz „Ohne nun bei den vorwiegend akademischen" anfängt, um erst nach 27 Zeilen das dazu gehörige Verbum „länger zu verweilen" beizubringen. Ein anderes Beispiel solchen Satzbaues findet sich auf Seite 78, wo von Canova gesagt wird: „Allein die auch ihm anhaftende falsche Sucht nach Grazie, wie sie seiner Zeit inne wohnt, welche, weil nicht unbewußt, mehr den Eindruck der Koquetterie macht, wie vielleicht auch seine ans süßlich Weiche streifende Naturanlage, die oft an seine Knabenarbeit, jenen aus Butter geformten Löwen, durch welchen er sich die Gunst und Unterstützung seines Gutsherrn zu Possagno erworben, erinnert, verhinderte die reine und naive Hingebung an die lautere Schönheit seiner Vorbilder, welche er im Bewußtsein eines außerordentlichen technischen Talentes durch übermäßige Delikatesse und Geziertheit überbieten zu können wähnte." Weit schwerfälliger noch ist auf Seite 100 der durch 16 Zeilen hingesponnene Satz, mit welchem die Charakteristik von Carstens eingeleitet wird. Es ist der schleppende Professorenstil, an welchem wir Deutsche vorzugsweise leiden, und der sich nicht entschließen kann, einen Punkt zu machen, sondern immer weitere Nebengedanken in denselben Periodenbau hineinstopft, so daß ein solches Satzungethüm einem überladenen Fahrzeuge gleicht, in welchem immer noch neue Passagiere ein Unterkommen suchen. Im Interesse seines Buches mache ich den Verfasser auf solche leicht abzustreifende stilistische

Mängel aufmerksam; denn seine vielversprechende Arbeit, die durch den Gegenstand und seine Behandlung das Interesse weitester Kreise zu wecken berufen ist, wird durch größere stilistische Rundung an Werth und Einfluß nur gewinnen. Und gewiß sollten gerade wir, die wir über ästhetische Dinge schreiben, mit aller Kraft danach streben, das Künstlerische künstlerisch, das Schöne schön zu behandeln. Außerdem wäre wohl auch der Wunsch gerechtfertigt, die Vornamen der Künstler künftig nicht blos mit dem Anfangsbuchstaben zu bezeichnen, sondern auszuschreiben. Möge der Verfasser in den hier gegebenen Andeutungen den Wunsch erkennen, seine gediegene Arbeit zu fördern und ihr die warme Theilnahme zu bezeugen, welche sie in hohem Maße verdient!

W. Lübke.

Ein unbekannter holländischer Radirer des 17. Jahrhunderts.

Unser Künstler heißt Jan Baptist Jaspers und wurde zu Antwerpen geboren. Die Nachrichten über ihn sind sehr dürftig, und selbst die Orthographie seines Namens unsicher. Er selbst nennt sich auf einer seiner Radirungen Jaspers; H. Walpole, und nach ihm Immerzeel, Gaspars, und unser großer Compilator Dr. Nagler sogar Johann Caspar Baptist; wahrscheinlich, weil er in England, als Gehülfe Lely's, den Namen „Lely's Baptist" geführt haben soll. Alle nennen ihn einen Schüler Th. Willeborts' (Bosschaerts'), und Immerzeel fügt noch hinzu, daß er „een goed teekenaar" gewesen sei, und später eine Tapetenfabrik etablirt habe. Kramm nennt ihn gar nicht, vermuthlich weil er nichts Neues über ihn zu sagen weiß.

Nach Walpole ist er zur Zeit des Bürgerkrieges nach England übergesiedelt und dort zunächst in die Dienste des General Lambert getreten, — als Was? wird nicht gesagt. Später soll er für P. Lely, Riley und Kneller in deren Porträts die „postures" und Gewänder gemalt haben. Da aber auch Porträts seiner eigenen Hand genannt werden, so wird das abhängige Verhältniß doch wohl nur zeitweilig gewesen sein. 1691 wird als sein Todesjahr genannt. Von seinen Radirungen spricht keiner.

Diese, vier an der Zahl, ganz verschieden in Form und Größe, befinden sich in einem Buche mit dem Titel:

The extravagant Shepherd or the History of the Shepherd Lysis, an Anti-Romance in XIV Books etc. London 1660. Fol. — und gleichen im Machwerk am meisten den Radirungen des J. Meyssens.

1) Ein Schäfer sitzt rechts, an ein Felsstück gelehnt, am Fuß eines hohen Baumes. Er hält in der Rechten eine Frucht und spricht zu einem vor ihm stehenden Mann. Im Vordergrunde links sieht man vier Schafe, und in der Ferne eine bergige Landschaft. Höhe 233 M.M. Br. 140 und Marge 2.

2) Ein Göttermahl, bei dem die männliche Hälfte etwas modern kostümirt erscheint. Vorn rechts am Boden liegt ein trunkener Silen neben drei mit Weinkrügen beschäftigten Satyrn, von denen einer dem hinter ihm sitzenden Janus einen Becher reicht. In der Wage steht links: Janbatist Jaspers in A fec. Breite 330, Höhe 257 und Marge 5 M.M.

Das Blatt, welches in Komposition und Zeichnung noch ziemlich stark an die Rubens'sche Schule erinnert, ist etwas ungleich geätzt.

3) Lysis kniet am Richterstuhl Cytherens, und Amor scheint ihm eine Narrenkappe aufsetzen zu wollen, während rechts seine Geliebte von einem jungen Cavalier geführt wird ꝛc. ꝛc. Höhe 275? Breite 168? Unser Exemplar scheint etwas verschnitten.

4) Brustbild der Charite, der Geliebten des Lysis, en face. Hier hat der Künstler alle poetischen Ausschmückungen in die allegorische Prosa übersetzt: auf der Stirn sitzt ein kleiner Amor; aus beiden Augen schießen Sonnen ihre Strahlen; auf jeder Wange sieht man eine ziemlich große Rose, und eine noch größere Lilie; die Zähne sind Perlen, die beiden Brüste zwei Hemisphären mit allen Meridianen ꝛc. Daß die Schöne trotz dieser handgreiflichen Reize nicht reizend erscheint, braucht wohl nicht bemerkt zu werden. Höhe 237, Breite 166, Marge 3 M.M.

Das Buch gehört zu den Seltenheiten.

Hamburg. C. M.

Kunstliteratur.

* **Waagen's Beschreibung der Sammlung Mestern** in Hamburg liegt uns in zweiter vermehrter Auflage (1874) vor. Die bekanntlich fast nur Niederländer umfassende kleine, aber höchst werthvolle Sammlung zählt jetzt 30 Nummern. Die letzten fünf (26—30), welche Waagen nicht mehr gesehen, hat der Besitzer selbst beschrieben und außerdem die auf seine Bilder bezüglichen Stellen aus Smith dem Verzeichniß anhangsweise hinzugefügt.

Nekrolog.

Arnold Hermann Lossow †. Ueber den genannten Bildhauer, welcher am 3. Februar in München verschied, bringt der Nürnb. Corr. folgenden Nachruf: „Lossow wurde zu Bremen am 24. Oktober 1805 geboren. Den ersten Unterricht im Zeichnen, dann in den bildenden Künsten überhaupt erhielt er dort von seinem Vater. Trefflich vorbereitet, kam er um 1820 nach München, wo er sich in der Bildhauerkunst rasch weiter ausbildete, dann nach Rom, wo ihn ein mehr als vierjähriges Studium tüchtig vorwärts brachte, und kehrte im Jahre 1831 von dort nach München zurück, wo er dann seinen dauernden Aufenthalt nahm. Lossow war der Schüler, der Lieblingsschüler Ludwig Schwanthaler's, seit 1853 wesentliche Stütze desselben in seiner Werkstatt und einer der tüchtigsten, ja in Genialität entschieden der erste Gehilfe an Schwanthaler's Arbeiten. Nach Schwanthaler's Modellen führte er die Hauptgestalten für

die Giebel der Walhalla und des Kunstausstellungs-Gebäudes in Marmor und viele Statuen aus. König Ludwig I. schätzte ihn neben Schwanthaler und dessen Schüler Friedrich Brugger ganz ungemein und betraute ihn mit sehr vielen und wichtigen Skulptur-Arbeiten, wie eine Anzahl Büsten im Innern der Walhalla, in der Ruhmeshalle, sowie Werke anderer Gattung in der Befreiungshalle bei Kelheim bezeugen. Lossow hatte das seltene Glück, drei ebenso wackere wie geniale Söhne der Kunst zuzuführen. Zu seinem tiefsten Schmerz entriß ihm die beiden älteren frühzeitig der Tod. Der hochgeschätzte Geschichtsmaler Karl Lossow, in München 1835 geboren, starb in Rom 1861, der überaus begabte Friedrich Lossow, einer der vorzüglichsten und namhaftesten unter den Münchener Thiermalern, in München 1837 geboren, starb daselbst am 19. Januar 1872. Der allein übrig gebliebene jüngste Sohn des Verstorbenen, Heinrich, geboren 1843, trat als geachteter Geschichtsmaler würdig in des ältesten Bruders Fußstapfen. Des Meisters zahlreiche, ohne Ausnahme gelungene Werke sichern ihm für immer einen der ehrenvollsten Plätze unter den deutschen Bildhauern seiner Zeit."

Konkurrenzen.

Berliner Akademie. Die diesjährige Konkurrenz um den Preis der Michael Beer'schen Stiftung für Maler und Bildhauer jüdischer Religion ist für Geschichtsmalerei bestimmt. Die Wahl des darzustellenden Gegenstandes bleibt dem eigenen Ermessen der Konkurrenten überlassen. Die Bilder müssen ganze Figuren enthalten, aus denen akademische Studien ersichtlich sind, in Oel ausgeführt sein und in der größern Seite ein Meter, in deren kleineren 80 Centimeter betragen. Der Termin für die Ablieferung der zu dieser Konkurrenz bestimmten Arbeiten ist auf den 15. Juli d. J. festgesetzt, und haben nach den Bestimmungen des Statuts die Konkurrenten gleichzeitig einzusenden: 1) Eine in Oelfarben ausgeführte Skizze, darstellend: eine Scene aus der Sündfluth. 2) Einige Studien nach der Natur. Der Preis besteht in einem Stipendium von 750 Thlr. zu einer Studienreise nach Italien unter der Bedingung, daß der Prämiirte sich acht Monate in Rom aufhalten und unter Beifügung einiger Arbeiten über seine Studien halbjährlich an die königliche Akademie Bericht erstatten muß. Die Zuerkennung des Preises erfolgt in der öffentlichen Sitzung der Akademie am 3. August d. J.

Personalnachrichten.

Dem Thiermaler Carl Suhrlandt in Schwerin wurde vom Großherzoge von Mecklenburg-Schwerin der Titel Professor verliehen.

* Professor Woltmann in Karlsruhe wurde aus Anlaß seines bevorstehenden Scheidens aus der Lehrthätigkeit am dortigen Polytechnikum von den Studirenden am 5. d. M. durch einen Fackelzug geehrt, welchem ein Commers sich anschloß.

Kunstvereine.

Der Barmer Kunstverein hatte auch im verflossenen Jahre sich einer vergrößerten Theilnahme an seinen Bestrebungen zu erfreuen. Die Anzahl der Mitglieder des Vereins ist wiederum gewachsen, und auch der Besuch der Gemäldeausstellung war lebhafter als in den früheren Jahren, indem zu derselben allein von solchen Besuchern, welche nicht Mitglieder des Vereins sind, über 7000 Eintrittskarten gelöst wurden, eine bisher noch nie erreichte Zahl. Auf der Ausstellung des Vereins wurden 40 Bilder angekauft, 23 von Privaten, 17 vom Vereine zur Verloosung und für seine Sammlung, im Werthe von 7188 Thlr. Der Ueberschuß der Rechnung des Vereins beträgt 2852 Thlr., von denen über 2000 Thlr. für die Gemäldesammlung verwendbar sind, so daß also für diese mit Hinzunahme der von der diesjährigen Einnahme disponiblen Summe gegen 3000 Thlr. ausgegeben werden können. Es darf daher die Beschickung der diesjährigen Ausstellung, welche vom 5. April bis zum 3. Mai stattfinden wird, bestens empfohlen werden.

Verein für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin. In der Sitzung vom 24. Februar begrüßte der Vorsitzende, Prof. Weiß, den Wiedereintritt des neuerdings nach Berlin zurückberufenen Prof. Wattenbach, eines der Mitbegründer des Vereins. Die Herren H. von Quast und Wattenbach legten je eine interessante Inschrift vor. Herr Dohme besprach die von ihm vorgelegten Aufnahmen des Schlosses Horst bei Essen. Das Gebäude, von dem der größte Theil heut in Trümmern liegt, ist eine der reichsten Renaissanceschöpfungen auf deutschem Boden, merkwürdiger Weise aber kunstgeschichtlich noch ganz unbekannt. Selbst Lübke's neuestes Werk nennt es nicht. Die ursprüngliche Anlage gruppirte sich mit vier Flügeln und vier Eckpavillons um einen quadraten Hof. Die Aufnahmen geben noch die Ost- und Nordseite, heut sind auch diese zum Theil abgebrochen. Die einfache Architektur des Aeußeren verräth in dem Ziegelrohbau der Flächen niederländische Einflüsse; die Einfassungen der Fenster sind in Sandstein. Die Hofanlage ist eine der prachtvollsten Umbeutungen der italienischen Säulenhöfe, die der Norden kennt. Die Stelle der offenen Loggien vertreten dem Klima entsprechend vielfenstrige Hallen, deren Façaden über und über mit einer reichen Ornamentik bedeckt sind, ausgezeichnet durch Schönheit der Form und eine fruchtbare originelle Phantasie. Verhältnisse und Profile sind auffallend edel, sodaß starke italienische Einflüsse gar nicht zu verkennen sind. Die Zeichnung der Details ist vortrefflich, die Ausführung meisterhaft. Hauptbauzeit inschriftlich 1559. Dringend wäre es zu wünschen, daß von den Trümmern dieses einzig schönen Werkes gerettet würde, was noch zu retten ist. — H. v. Quast legte aus dem reichen, ihm zu Gebote stehenden Material interessante Aufnahmen verschiedener Baulichkeiten vor, die bisher noch gar nicht oder nur ungenügend publizirt sind, und erläuterte die Zeichnungen. Zunächst das Grafenschloß Lohra in Thüringen, wichtig durch die seltene Erhaltung der ganzen Anlage, mit seiner vom Ende des 12. Jahrh. stammenden Doppelkapelle; ferner Aufnahmen des Domes von Merseburg, der Stiftskirche von Heiligenstadt und der Minoritenkirche von Höxter. Besondere Aufmerksamkeit erregte eine vom Vortragenden selbst gefertigte Sammlung farbiger Zeichnungen nach älteren rein ornamentalen Glasgemälden, an die er Notizen über die Geschichte und Technik dieses Zweiges der Glasmalerei anknüpfte. Herr Amsler präsentirte und besprach eine Kollektion getriebener Silberarbeiten ꝛc. der Renaissancezeit, auch eine interessante Fälschung. — Herr Wattenbach wies auf eine Broschüre von Cornelius Will über die beiden arg verstümmelten Sandsteinlöwen vor dem Dome in Bamberg hin, welche im Volksmunde den Namen der „Domkröten" führen. Die Bezeichnung entstammt dem lateinischen „gradus" und ist eine ähnliche Verstümmelung wie „Mariengreden" oder gar „Margrethen" für „Maria ad gradus". — Zum Schluß forderte H. von Quast die Mitglieder auf, die beabsichtigte Sammlung von Pausen und Abklatschen aller Inschriften des frühesten Mittelalters bis zum Jahre 1250 nach Kräften zu unterstützen. Er hob die Bedeutung dieses Vorhabens für die Palaeographie, namentlich für die durch Vergleiche zu gewinnende Datirung undatirter Inschriften hervor, und erbot sich, da das Unternehmen bisher eines festen Centralpunktes ermangelt, zur vorläufigen Entgegennahme aller derartigen Beiträge.

Kunstverein in Triest. Dieser seit vier Jahren bestehende rührige Verein ist in erfreulichem Aufschwunge begriffen. Da in den Ausstellungen desselben auch Ankäufe für das seit einem Jahr eröffnete städtische Museum Revoltella gemacht werden, zu welchem Zwecke jährlich 5000 fl. zur Verwendung kommen, ist auch für die Verwerthung größerer Kunstwerke Gelegenheit geboten. Hauptsächlich veranlaßt durch von der Wiener Welt-Ausstellung zurückkehrende Kunstwerke italienischer und Triestiner Künstler, fand kürzlich eine außerordentliche Ausstellung statt, bei welcher übrigens auch die deutsche Kunst durch ca. 30 Werke vertreten war, und welche den Verkauf von 11 Gemälden, und einer Bronce-Statue für den Gesammt-Betrag von ca. 9000 fl. zur Folge hatte. Für das Museum wurde eine große Landschaft „Aus der römischen Campagna" von Bertunni in Rom und das „Innere des Mailänder Doms" von Bisi in Florenz erworben. Außerdem wurden von Privaten Gemälde von Bertunni, Scovoto, Bastag, Benrlin, Saltini, Agnes Fiedler und eine große Bronce-Statue von Sismondo angekauft, während der Verein selbst

sich seine Einkäufe für die im Herbst stattfindende regelmäßige Ausstellung vorbehalten hat, bis wohin auch das Museum wieder über die Dotation verfügen kann.

Sammlungen und Ausstellungen.

S. Schwerin. Die permanente Gemälde-Ausstellung des hiesigen Kunstvereins wurde kürzlich durch eine große Anzahl neuer Werke bereichert. Wir nennen zunächst ein ziemlich umfangreiches Landschaftsbild von Skell in München. Es ist ein gut gewähltes „Motiv aus Oberbayern" von vortrefflicher Durchführung, bis auf einzelnes nicht ganz gelungenes Laubwerk. Die Landschaft von A. Lohr in München, ein „Motiv aus der Umgegend von München", zeichnet sich durch große Naturwahrheit aus. Der englische Garten mit dem Kanal, rechts darüber reizende Felder, Dörfer und am fernen Horizont der Saum des Gebirges, alles dies vereinigt sich zu harmonisch-effektvoller Wirkung. Von dem bekannten Thiermaler Guido Hammer sind zwei „Hirsche am Brunnen" in einem Tannengehölz zur Anschauung gebracht. Es scheint dies eins seiner älteren Bilder zu sein. Das Thiergenre ist ferner vertreten durch zwei interessante Thierstudien von Fräulein Minna Stocks in Düsseldorf. Das eine derselben ist ein „Jagdhund" vor einem Stehspiegel, der plötzlich „seines Gleichen" vor sich sieht. Die zweite Studie „Pferd und Hund vor der Dorfschmiede" ist eben so originell wie interessant. L. Klyn's „Holländische Landschaft", so wie van der Eicken's „Kanalpartie in Belgien" scheinen ältere Gemälde zu sein. Die letztere vergegenwärtigt durch eine reiche Staffage die Wintervergnügungen der Niederländer auf dem Eise. Von Theodor Martens in Wismar sind eilf Landschaftsbilder eingesandt, mehr oder weniger mit Staffage versehen, die seinen früheren Landschaften gänzlich mangelte. Sein „Auf der Höhe in Thüringen" zeigt die sorgfältigsten Studien und ist im Luftton und in der Wiedergabe der Vegetation, der Gebirgs- und Felsenpartieen wohl gelungen. Belebt wird diese Landschaft von zwei Fußgängern und einigen Vögeln in den Lüften. Die Landschaft „Sonnenuntergang" ist ein schwermüthiges Stimmungsbild. Der Herbstwind spielt mit dem gefallenen Laube, die letzten Strahlen der untergehenden Sonne spiegeln sich in einem Teiche des Vordergrundes, aus welchem so eben zwei buntgefleckte Kühe ihren Abendtrunk „ziehen." Die Martens'schen beiden „Strandbilder" gefallen im Allgemeinen mehr. Seine Meeresbuchten und kräuselnden Wellen sind mit Geschick gemalt. Sein mecklenburgischer „Bauerhof" dagegen zeigt eine große Leerheit der Komposition, der Baumschlag ist gut gemalt, im Uebrigen viel Fleiß an diesem Bilde verschwendet. Dagegen ist sein „Jägerkaten bei Wismar" mit poetischem Reiz ausgestattet. Der Katen, d. h. das Holzwärterhaus rechts liegt auf einer Erhöhung, umgeben von hübschen Bäumen, links an demselben vorbei führt ein Fahrweg durch malerische Thäler zur Stadt, die im Hintergrunde mit ihrem Hafen und ihren Schiffen sichtbar wird. Hier ist besonders der Luftton von effektvoller Wirkung. Seine „Kühe im Wasser", die übrigens in ihrer „Mache" an Kauffmann erinnern, seine „Mecklenburgische Landschaft", im Vordergrunde ein klarer Bach, im Hintergrunde ein prachtvoller Buchenwald und eine Kirche sind von ebenso hübscher Wirkung, während sein „Herbstsonnenuntergang" verfehlt und „Wald und See" zu monoton gehalten sind. Von Carl Benditte in Berlin sind vier Landschaftsaquarellen eingesandt mit vielem Fleiß und unverkennbarem Talent gemalt. Von Friedrich Sentzen hieselbst waren fünf vortreffliche Werke vorhanden. „Wintermorgen bei Mueß" in landschaftlicher Umgegend von Schwain, „Mühle bei Eixen", ferner die „größte Eiche zu Rabensteinfeld", (Sommeraufenthalt des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin), endlich zwei prächtige Architekturbilder: „Residenzschloß zu Schwerin" und „bischöfliches Residenzschloß zu Würzburg". Was das Schlimme bei allen diesen schönen Bildern ist, das sind die fehlenden Käufer; vom Besehen und „Wunderhübschfinden" kann der Schornstein des Malers keinen Rauch von sich geben.

Die Berliner Akademie der bildenden Künste wird ihre alle zwei Jahre stattfindende große Ausstellung von Gemälden und Sculpturen des In- und Auslandes für dieses Jahr am 6. September eröffnen; die auszustellenden Objekte sind spätestens bis zum 10. August einzusenden. Die Dauer der Ausstellung ist bis zu 1. November festgesetzt.

Vermischte Nachrichten.

B. **Neubau der Düsseldorfer Akademie.** Nach langem vergeblichem Harren ist endlich die Frage über den Neubau der Düsseldorfer Akademie in der erfreulichsten Weise entschieden worden. Geh. Rath Dr. Knerck, vortragender Rath im Kultusministerium, und Ober-Baurath Giersberg aus dem Finanzministerium waren zur Prüfung der wichtigen Angelegenheit von Berlin in Düsseldorf eingetroffen und haben in eingehenden Berathungen mit dem Kuratorium und dem Lehrerkollegium der Akademie, sowie mit den städtischen Behörden den Beschluß gefaßt, von einem Wiederaufbau des abgebrannten Gebäudes gänzlich abzusehen und einen Neubau auf dem von der Künstlerschaft so dringend gewünschten Platze am Sicherheitshafen baldmöglichst in Angriff zu nehmen. Die Stadt hat das dafür erforderliche Terrain bewilligt und erhält dagegen das ganze alte Akademiegebäude und eine Summe baaren Geldes. Außerdem aber gewinnt sie den außerordentlichen Vortheil, durch ein monumentales Bauwerk an der Hafenseite auf künstlerisch schöne Weise abgeschlossen zu werden, wo jetzt Mauern, Hinterhäuser und alte Baulichkeiten einen höchst ungünstigen Eindruck hervorbringen. Das neue Gebäude wird die ganze Länge des Hafens einnehmen und mithin eine Menge großer Arbeitsräume enthalten, die durch das reine Nordlicht, welches von keinem Reflex beeinträchtigt werden kann, allen Anforderungen zu genügen vermögen. Zugleich wird es auch die sämmtlichen akademischen Kunstsammlungen aufnehmen, deren Benutzung durch diese vortreffliche Beleuchtung ebenfalls erhöhten Vortheil verspricht. Der begabte Architekt, Baumeister Riffarth, ist bereits mit dem Anfertigen der Pläne beschäftigt, und man hofft den Bau in drei bis vier Jahren vollenden zu können. Wir freuen uns außerordentlich, die stets von uns so warm befürwortete Ansicht zum Beschluß erhoben zu sehen und zweifeln nicht, daß mit der Erbauung eines neuen würdigen Akademiegebäudes an der günstigsten Stelle, welche sich in Düsseldorf dafür vorfindet, ein ersprießlicher Aufschwung in den künstlerischen Bestrebungen der Düsseldorfer Schule erfolgt, deren fernere Entwicklung wesentlich damit zusammenhängt.

Aus Smyrna. Es ist eine Gesellschaft von Alterthumsfreunden zusammengetreten, um ein archäologisches Museum zu gründen. Die Mittel zur Erwerbung werthvoller Funde sollen theils aus der Gesellschaftskasse, theils durch wohlwollende Beiträge beschafft werden. Die Ephoren der griechischen Gelehrtenschule haben sich bereit erklärt, das Unternehmen mit Rath und That zu fördern. Bei dem Eifer, welcher sich für die Sache zeigt, ist nicht zu zweifeln, daß wir hier in nicht ferner Zeit ein archäologisches Museum besitzen werden, das alles Werthvolle und Seltene aus kleinasiatischen Gebietstheilen vereinigen dürfte. (Augsb. Allg. Ztg.)

Ueber einige Mißstände in der Münchener Pinakothek lesen wir im dortigen Südd. Telegraph: „Hr. v. Foltz hat das Verdienst, die Namenstäfelchen an den Bildern eingeführt zu haben, nachdem auswärtige Galerieen schon längst vorangegangen waren; aber mußte denn diese Verbesserung in einer Weise geschehen, die den schärfsten Tadel verdient? Wenn man den fremden Sammlungen einmal doch folgt, warum ahmt man denn nicht auch ihr Beispiel vollständig nach, und gibt sorgfältig kontrollirte Aufschriften? Einem aufmerksamen Pinakothekbesucher wird noch erinnerlich sein, daß ein paar Jahre lang die eigentlichen Namen der italienischen Meister, wie Vecellio, Luciani, Vannucci, Raibolini auf den Täfelchen zu lesen waren, während das Publikum die Meister doch blos unter den Namen Tizian, Seb. del Piombo, Perugino, Francia u. s. w. kennt. Die damals gehörte Ausrede, man habe sich darin lediglich nach dem Katalog gerichtet, war nichts als eine Ausrede, da in dem letztern die Beinamen richtig standen; daß Herr Marggraff auch die eigentlichen Namen, Vecellio u. s. w., bringen mußte, versteht sich ja von selbst. Nachdem sich jeder nur einigermaßen mit alten Gemälden Vertraute skandalisirt hatte, wurde denn endlich die Sache geändert und Tizian u. s. w. statt Vecellio gesetzt; daß daneben aber noch eine ganze Reihe der gröbsten Verstöße vorhanden waren, ahnte man an maßgebender Stelle nicht. Man hatte das Prinzip angenommen, sich nach Marggraff's Katalog zu richten, das sich auch in dem Falle, wo von Seite einer Galeriedirektion selbständige Forschungen über die ihr anvertrauten Bilder nicht vorliegen, noth-

wendig ergiebt; wie läßt es sich aber erklären, daß man die neuen Auflagen des Katalogs ignorirt? Seit dem ersten Erscheinen im Jahre 1865 sind in demselben eine Menge Veränderungen mit den Namen vorgenommen worden, die aber auf den Täfelchen nur zum geringsten Theile nachgetragen sind; man beruft sich immer darauf, daß das Publikum die gleichen Namen im Katalog und auf den Täfelchen lesen müsse, damit es nicht verwirrt werde, und scheut die kleine Mühe, die Inschriften mit den neuen Auflagen in Uebereinstimmung zu bringen! Erst dann ist ja die vollständige Uebereinstimmung, auf welche die Direktion Werth legt, erzielt! So lesen wir noch immer z. B. bei Hans Holbein d. J. die Daten 1495—1554, die im Katalog längst berichtigt sind, der Neuchatel (Nr. 71) erscheint noch immer als Holbein, der Marinus als Maxing, der Ostendorfer als Ossinger und so in hundert Fällen. Und heißt das sich streng an den Katalog halten, wenn bei Namen, die derselbe nur vermuthungsweise oder als angeblich aufführt, dieselben in fast allen Fällen ohne Fragezeichen erscheinen? So sieht man Correggio, Michelangelo u. s. w. ohne jede Einschränkung auf den Täfelchen, während der Katalog doch zum Theil ihre Namen geradezu ablehnt! Wir waren oft Zeuge, daß man den Katalog dafür verantwortlich machte, wo doch die Schuld auf einer ganz andern Seite lag. Bei manchen Täfelchen ist Geburts- oder Sterbejahr mit einem Fragezeichen versehen, während man es doch als gewiß kennt, bei anderen nicht mit einem Fragezeichen, während es unsicher ist. Bei Ruysdael steht einmal 1625 als Geburtsjahr, ein andermal liest man ein ? dabei. Auf das Bild Nr. 1006 ist der Name des jüngeren Mieris gesetzt, während im Katalog von jeher der ältere stand! Bei verschiedenen Nummern stehen gar keine Zahlen, so bei K. du Jardin (1097), D. Ryckaert (991). Wer den Katalog zur Hand nehmen und mit den Tafeln vergleichen will, findet eine Unmasse solcher Sachen darin, von Lächerlichkeiten, wie T. B. di m. Mino (statt Taddeo Bartoli), J. D. Heem de, Wenix (Weenix) u. a., zu geschweigen. Daß konsequent P. Rembrandt zu lesen ist, erklärt sich nur daraus, daß dem Verfasser der Inschriften bei Rembrandt der Vorname Paul noch geläufig war, während das Gegentheil schon längst bewiesen ist, wie auch im Katalog zu finden. — Wir verkennen gar nicht die Verdienste der jetzigen Galeriedirektion, die doch die Bilder umgehängt hat und überhaupt von Thätigkeitstrieb erfüllt ist; aber diese gute Eigenschaft, die ja viele andere Direktionen auch haben, wiegt nicht die Nachtheile auf, die aus Mangel an richtiger Einsicht sich unvermeidlich ergeben."

B. **Professor Rudolf Stang** in **Düsseldorf** beabsichtigt jetzt das Abendmahl von Lionardo da Vinci zu stechen und wird sich zu diesem Zweck im April nach Italien begeben, um dort die Zeichnung zu beginnen. Die Anerkennung seines trefflichen Kupferstichs nach Raffael's „Sposalizio" hat dem Künstler jüngst die Ernennung zum Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste in Brüssel und zum Ritter des Sächsischen Albrechts-Ordens eingebracht. Wie dieser Stich schon zu interessanten Vergleichen mit dem Longhi'schen Blatt Veranlassung gab, so wird die neue Arbeit Stang's zu einer Parallele mit der ausgezeichneten Vervielfältigung herausfordern, die wir durch Raphael Morghen vom „Abendmahl" besitzen.

Ueber die **Restauration des Mainzer Domes** berichtet das Mainz. Journ.: „Die gelinde Witterung dieses Jahres, welche nur durch wenige kalte Tage unterbrochen war, kam der Förderung der Arbeiten am Dombau sehr zu statten, so daß bis jetzt keine Unterbrechung eingetreten ist. Die Entlastungsbogen über dem Chorbogen sowie über dem Schildbogen gegen Norden sind sammt den anschließenden Pendentifs, welche von unten an neu angelegt wurden, nunmehr vollendet, und es bleibt nur noch das Pendentif gegen das Kalte-Loch hin zu erneuern; der Entlastungsbogen über der südlichen Längenmauer ist bereits zur Hälfte fertig. Die Aufmauerung über dem Bogen der Apsis wird eben begonnen. Gerade hier und an der Innenseite des davor aufsteigenden Chorgiebels läßt sich abermals ein höchst lehrreicher Einblick in die Beschaffenheit des Mauerwerks an den romanischen Theilen des Ostchores gewinnen. Es zeigt sich auch hier wieder, wie wenig Sicherheit selbst die schwersten Mauermassen aus jener Zeit bieten, indem weder das verwendete Material noch die Ausführung zu den Massen und den ihnen zukommenden Funktionen im Verhältniß stehen. So ist auch an der bezeichneten Stelle der Mörtel von sehr schlechter Beschaffenheit und das übrige Material wenig mehr als Geröll und Abfälle. Ueberdies sind die kleinen Steine schichtenweise im trockenen Zustande fischgrätenartig eingesetzt (gestückt, nach heutigem Handwerksausdruck) und mit Mörtel übergossen. Nur die Oberkante der Schicht wurde jedoch durch den Mörtel verbunden; die Lücke zwischen den schräggestellten Steinen aber blieb offen. Nach außen und innen wurden Hausteine vorgesetzt, und niemand vermuthet wohl einen so ungenügend verbundenen Kern. Dieser mangelhafte Zustand des Mauerwerks gab Veranlassung auch bei dem Bogen der Apsis so tief herabzubrechen, daß der Anschluß der neuen Bautheile vollkommen gesichert ist. In wenigen Tagen wird auf der Nordseite die Gleichung erreicht sein, von wo der Bau des Achtecks der Kuppel seinen Anfang nimmt. Inzwischen hat der theilweise Abbruch des Pfeilers bereits begonnen, und die schweren Quadern desselben werden in der gleichen Höhe alsbald zur Aufmauerung der Vierung so benützt, wie sie dem Pfeiler entnommen werden. Das Material des Pfeilers dient somit in sehr bequemer und ausgiebiger Weise bei dem Neubau. In dem südlichen Oratorium ist die große Fensterarchitektur nunmehr erneuert, und in der letzten Woche die erste der freistehenden Säulen — ein Monolith — nebst dem Kapitäl und Kämpfer versetzt worden. Die Rüstung für den Thurmbau wird eben vorbereitet und in 4 bis 6 Wochen aufgeschlagen werden."

B. **Die Himmelfahrt Mariä von P. P. Rubens**, welche sich in der **Düsseldorfer Akademie** befindet und jüngst von Professor Andreas **Müller** in vorzüglicher Weise restaurirt worden ist, wie wir bereits in Nr. 20 vom 28. Februar v. J. berichtet, soll demnächst von Hanfstängl aus München vervielfältigt werden, wodurch das hervorragende Bild hoffentlich zu immer größerer Anerkennung gelangt. Dasselbe wurde bisher allzuwenig beachtet, und wir versprechen uns deßhalb von einer gelungenen Nachbildung dieses Meisterwerks den besten Erfolg.

B. **Professor H. Wislicenus** in Düsseldorf hat ein großes Bild vollendet, welches die Germania auf der Wacht am Rhein darstellt. Die gewappnete Gestalt steht auf einem Felsen am Ufer, die linke Hand stützt das Haupt, welches ein Helm und Eichenzweige zieren. Die Rechte ruht auf dem Schwert, dessen Spitze von dem Blute der am Boden liegenden Natter geröthet erscheint. Zur Seite liegt der Schild mit dem Reichswappen. Ueber dem Haupt der Germania breitet der deutsche Adler seine Schwingen aus, und im Hintergrunde wogt der Rhein, „Deutschlands Strom, nicht seine Grenze." Das Gemälde war schon einmal nahezu vollendet, als der Brand der Düsseldorfer Akademie im März 1872 es mit den übrigen Arbeiten von Wislicenus vernichtete, so daß der Meister das Werk von neuem beginnen mußte, welches nur kurze Zeit bei Schulte ausgestellt war, ehe es nach Riga abging. Es ist nämlich im Auftrage eines dortigen deutschen Kunstfreundes gemalt, der die „Loreley" des verstorbenen Professors Carl Sohn besitzt, wozu diese „Germania" als Seitenstück dienen soll.

R. B. **Danzig.** Kürzlich ist der künstlerisch besonders werthvolle Beischlag des Hauses **Pfefferstadt Nr. 43** (abgebildet bei Schultz, „Danzig und seine Bauwerke" Folge III, Taf. 9) der Polizei zum Opfer gefallen. Die einzelnen Steine desselben sind vom General-Feldmarschall Freiherrn v. Manteuffel um 140 Thlr. erworben und, dem Vernehmen nach, nach Berlin gebracht worden. Es ist dies der letzte, von dem kunstsinnigen Besitzer des Hauses aus Pietät bis jetzt noch geschützte und daher so lange erhaltene Rest der alten Schönheit dieser Hauptstraße der Altstadt Danzig, welche noch im vierten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts eine vollständige doppelte Reihe von zum Theil reich geschmückten, von alten Bäumen beschatteten Beischlägen und reich dekorirten Giebeln hatte, und daher ein im höchsten Grade malerisches und reizvolles Gesammtbild bot. In den letzten Jahren ist nun Alles verschwunden. Die Hausfaçaden sind modernisirt, und an Stelle der pikanten Beischläge, welche angeblich den modernen Verkehr behindert haben sollen, ist ein schlechtes Trottoir getreten. Der oben bezeichnete Beischlag, einer der schönsten in Danzig, stand mehrere Jahre lang vereinsamt da. Es konnte daher nicht ausbleiben, daß auch er entfernt wurde.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

27. März.

Nr. 24.

Inserate

à $2^1/_2$ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen.

Die Unterrichtsfrage scheint in der Kunstliteratur ein unerschöpfliches Thema bilden zu wollen. Seitdem dieselbe auf dem Kongreß zu Wien eine so gründlich eingehende Besprechung erfahren, ist sie bereits wiederholt der Gegenstand literarischer Erörterung geworden. Professor *Stark* in Heidelberg behandelte den kunsthistorischen Unterricht auf Universitäten erst kürzlich in seiner Rectoratsrede, und so eben widmet dem „Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen" ein jüngerer Straßburger Professor, Herr *Franz Xaver Kraus*, eine selbständige Schrift. Die Genossen sind für die warme Empfehlung ihres Faches in beiden Fällen um so dankbarer, als dieselbe nicht aus den zunächst betheiligten Kreisen kommt, sondern von einen namhaften Vertreter der klassischen Archäologie und einem in der katholisch-theologischen Wissenschaft angesehenen Manne ausgeht. Die Dankbarkeit schließt aber die Prüfung insbesondere der von Kraus vorgeschlagenen Reformen nicht aus, zu welcher übrigens der Verfasser am Schluß seiner Schrift selbst auffordert. Kraus findet die gegenwärtige Kunstthätigkeit und Kunstbildung erbärmlich, er sieht in den höheren Verwaltungsbeamten und Geistlichen die einflußreichsten Pfleger der Kunst und verlangt aus diesem Grunde eine reichere Vertretung der Kunstgeschichte an den Lehranstalten, in welchen Beamte und Geistliche ausgebildet werden. Mehrere Vorschäge werden sodann von dem Verfasser gemacht, welche sich theils auf eine bessere Methode des Unterrichtes, theils auf eine andere Begrenzung des Gegenstandes beziehen. Kraus wünscht, daß auf das kritische Studium der Kunstgeschichte eine größere Rücksicht genommen werde, der Lehrer der Kunstgeschichte mit dem akademischen Zeichenlehrer in eine engere Verbindung trete. Hinsichtlich des ersten Punktes ist Kraus irrthümlich berichtet worden. Was er als Wunsch ausspricht, gilt bereits als Herkommen. Jahraus jahrein werden mit Studirenden kunsthistorische Uebungen abgehalten, in welchen das Quellenstudium (z. B. Vasari) gründlich getrieben wird; aber auch davon ganz abgesehen kann man keine einzige kunsthistorische Vorlesung nennen, welche nicht die kunstwissenschaftliche Literatur nothwendig in Betracht zieht. Der Lehrer der Kunstgeschichte ist unausgesetzt in der Lage, ästhetische Urtheile zu fällen, auf den Werth und die Bedeutung der einzelnen Kunstperioden, Kunstwerke und Künstler die Aufmerksamkeit zu lenken. Die Werthschätzung wechselt aber, und zwar nicht zufällig und willkürlich, sondern im Zusammenhang mit den herrschenden Kulturanschauungen. Dieser Wechsel prägt sich in der kunstwissenschaftlichen Literatur aus, auf welche daher jeder Lehrer selbstverständlich eingeht. Ich möchte doch wissen, wie man über die Gothik sprechen kann, ohne die tendenziösen Anpreisungen ultramontaner Kunstschriftsteller zurückzuweisen, welche die ganze Geschichte der neueren Kunstentwickelung fälschten, um für ein kirchliches Kunstideal Propaganda zu machen, oder, wie man die Anfänge der modernen deutschen Kunst schildern kann, ohne sich mit den Romantikern auseinanderzusetzen. So überflüssig der erste Reformvorschlag, so wenig verständlich erscheint der zweite, welcher die Stellung des Lehrers der Kunstgeschichte zu dem Zeichenlehrer regeln soll. Kraus will den Posten des letzteren mit einem „wirklichen Künstler"

besetzt sehen und übergibt demselben den Unterricht im „Malen, Modelliren, in der geometrischen Proportionslehre, der Linear- und Luftperspektive, in den Elementen der Architektur (Säulenordnungen u. dergl.) in der Lehre vom Licht und von den Farben." Ich vermisse zunächst den Preis, der auf die Entdeckung eines solchen Wunderthieres doch muß ausgeschrieben werden. Ein wirklicher Künstler, der zugleich als Architekt, Bildhauer und Maler sich bewährt, welcher im Stande ist, die mathematischen Hilfsdisziplinen methodisch zu lehren, und auch in der Kunstgeschichte heimisch — denn sonst könnte er dem Kunsthistoriker nicht wirksam unter die Arme greifen — däucht mir ein viel zu seltener Phönix, als daß auf ihn an jeder Universität gerechnet werden könnte. Ich vermisse aber weiter, und dafür habe ich keine Erklärung, jede, auch die leiseste Anspielung auf die Verhandlungen des Wiener Kongreßes, wo diese Frage eingehend erörtert und nach meiner Ueberzeugung richtig gestellt wurde. Nämlich so: der Zeichenunterricht gehört in die Mittelschulen. Wie er hier organisirt werden soll, darüber giebt der „Lehrplan und die Instruktion zur Regelung des Zeichenunterrichtes", welchen eine Kommision von Fachmännern im Auftrag des Oesterreichischen Kultusministers ausarbeitete, vollständigen Aufschluß. Die Vorträge über Kunstgeschichte setzen, ideale Zustände als bestehend angenommen, die Kenntniß im Zeichnen voraus. Die gleiche Voraussetzung machen auch die Vorlesungen über viele Zweige der Naturwissenschaft. Welche Vortheile die gewonnene Zeichenkenntniß dem Studenten der Naturwissenschaft und Kunstgeschichte gewährt, ist von allen Fachgenossen längst anerkannt und auch häufig ausgesprochen worden. Ebenso herrscht aber eine allgemeine Uebereinstimmung darüber, daß es zu spät sei, den Zeichenunterricht erst auf den Universitäten beginnen zu lassen, und vollends schon aus praktischen Gründen ist es unthunlich, denselben in solcher Weise, wie Kraus vorschlägt, auszudehnen. Wenn Kraus weiter die Ansicht ausspricht, kunsthistorische Vorlesungen ohne Verbindung mit dem Zeichenunterricht müßten schechthin unverständlich bleiben, so widerlegt ihn auch hier die Erfahrung der Fachgenossen. Er vergißt die große Rolle, welche bei kunsthistorischen Vorlesungen die Anschauung, durch den kunsthistorischen Apparat vermittelt, spielt; er erwägt nicht die bedeutende Hilfe, welche Modelle, Diagramme, in großem Maßstabe ausgeführte Abbildungen gewähren, und zieht nicht in Betracht, wie sehr der erleichterte Verkehr den Besuch der Kunstsammlungen, die Besichtigung der Monumente auch in den Kreisen der Studirenden allgemein gemacht hat. Darauf stützt sich der Lehrer der Kunstgeschichte, wenn er architektonische und plastische Formen erörtert, das verschafft ihm die Möglichkeit, die Elemente der Malertechnik auch jenen Zuhörern deutlich zu schildern, welche sich nicht selbst in der Malerei versucht haben. Ich leugne sogar, daß der Dilettantismus in der Malerei die kunsthistorische Erkenntniß wesentlich fördere, und zweifle, ob der abgesonderte Zeichenunterricht unmittelbar einen so wichtigen Einfluß auf das Studium der Kunstgeschichte üben kann, wie der Verfasser annimmt. Als richtige Konsequenz wäre aus des Verfassers Vorschlägen die Forderung zu ziehen: der Kunsthistoriker soll zugleich ausübender Künstler sein; denn nur in diesem Falle ist die Sicherheit vorhanden, daß zwischen dem wissenschaftlichen Unterrichte und der technischen Anweisung eine Uebereinstimmung herrsche. Welche Kunst soll aber der Kunsthistoriker üben? Kenntnisse in der Architektur befähigen ihn noch nicht, über die Malertechnik zu urtheilen, Versuche in der Farbenbehandlung klären ihn nicht über die Gewölbekonstruktion auf. Und wenn er sich auf die Praxis aller Künste versteht, bleibt da nicht zu fürchten, daß darüber sein historisches Wissen ungebührlich in den Hintergrund gedrängt werde? Man muß über das Ziel der kunsthistorischen Vorlesungen an Universitäten eine klare Einsicht besitzen, ehe man die Methode kritisirt. Der Verfasser trennt einmal „die große Masse der Zuhörer" von den künftigen Kunstforschern, nennt aber ein anderes Mal die Theologen und Kameralisten als das wichtigste Kontingent der Zuhörer, welche er sogar einer kunsthistorischen Prüfung unterworfen wissen will. Die Nothwendigkeit einer einheitlichen Methode duldet nicht eine so weitgehende Rücksicht auf den künftigen äußeren Beruf der Zuhörer. Der Lehrer setzt bei allen gleichmäßig eine Empfänglichkeit für künstlerische Interessen und ein Streben nach wissenschaftlicher historischer Erkenntniß voraus. Jene sucht er durch sorgfältige Analyse der Einzelwerke, durch die Erklärung der letzteren aus der persönlichen Natur der Meister zu steigern und zu regeln, dieses bemüht er sich durch den Nachweis der gesetzmäßigen Entwickelung der Kunst und durch die Verflechtung der kunstgeschichtlichen Thatsachen mit den allgemeinen Kulturzuständen zu befriedigen. Von dem hochmüthigen Wahn, als könnte er durch bloße Vorlesungen den Kunstkenner und Kunstforscher vollständig ausbilden, hält er sich fern. Die Vorbildung kann auch der künftige Kunstforscher auf Universitäten empfangen, für die Studien jedoch, welche ihn befähigen, als Fachgelehrter aufzutreten, ist ihm ein ganz anderer Weg vorgezeichnet.

Ich komme zu den letzten Desiderien des Verfassers, welchen zu Liebe mir die ganze Broschüre geschrieben scheint. Er verlangt selbständige Professuren für die Kunstgeschichte des Mittelalters und will den „Schwerpunkt des kunstgeschichtlichen Unterrichts an der Universität in die Geschichte der kirchlich-mittelalterlichen Architektur" legen. Zunächst müssen wieder einzelne Behauptungen richtig gestellt werden. Kraus ist falsch

berichtet worden, wenn man ihm sagte, nur im Mittelalter habe es eine selbständige deutsche Kunst gegeben. Weit entfernt von einem selbständigen Wesen, stand die deutsche Kunst im Mittelalter in vielfacher Abhängigkeit und konnte nur langsam und mühevoll die fremden Einflüsse sich aneignen und der heimischen Empfindungsweise einordnen. Selbständig und dabei groß erhob sich dieselbe erst in der Zeit Dürer's, Holbein's, P. Vischer's, als sie mit dem mittelalterlichen Handwerksgeiste brach und ganz im Sinne der Renaissance der schöpferischen Persönlichkeit des Künstlers eine freiere Bahn gestattete. Wer also die Geschichte der deutschen Kunst lehren will, muß auf diese nicht mehr dem Mittelalter angehörige Zeit den Hauptnachdruck legen, und umgekehrt, wer die Kunst des Mittelalters in Wahrheit zu schildern sich vornimmt, muß „der Kunstgeschichte fremder Nationen“ mindestens die gleiche Pflege widmen wie der Geschichte der deutschen Kunst.

Gegen die Abtrennung der Kunstgeschichte des Mittelalters von den anderen Disciplinen wäre an sich nichts einzuwenden. In der Literatur ist die Specialforschung in dem erfreulichsten Wachsthum begriffen, das jüngere Geschlecht der Fachgenossen vertieft sich mit großem Erfolg in Detailstudien und ist bemüht, die einzelnen Abschnitte der Kunstgeschichte, die verschiedenen Künstlergruppen vollkommen zu beherrschen. Würden die Universitäten dem Beispiele folgen und eine Reihe von Spezialkanzeln für die Kunstgeschichte gründen, so könnte man es nur loben. Alle Wissenschaften rufen nach schärferer Gliederung. An eine solche Vervielfachung kunsthistorischer Professuren ist jedoch bei der bestehenden Verfassung der deutschen Universitäten nicht zu denken, und ich meine, wir thun gut daran, nicht durch übertriebene Ansprüche uns lächerlich zu machen. Auch der Verfasser, so viel ich ihn verstehe, will nicht an jeder Universität eine besondere Vertretung der mittelalterlichen und neueren Kunstgeschichte, sondern schlägt vor, je nachdem Denkmale der einen oder andern Periode in der Nähe vorhanden sind, die Geschichte der mittelalterlichen oder neueren Kunst ausschließlich zu lehren. Wien, Berlin, München und Basel vindicirt er der letzteren, wahrscheinlich Bonn, Straßburg, Freiburg der ersteren. Gegen diesen Vorschlag werden aber zahlreiche und erhebliche Bedenken laut. Der Bildungsstoff, welchen die kunsthistorischen Vorlesungen in sich schließen, ist viel zu groß, als daß diese an die zufällige Existenz benachbarter Monumente gebunden werden könnten. Gerade wie die historische Lehre den Studierenden in das Getriebe der geschichtlichen Entwicklung einführt, so soll die kunsthistorische Unterweisung von dem eigenthümlichen Leben der Phantasie, von dem schöpferischen Processe, aus welchem ein Kunstwerk hervorgeht, von den Bedingungen, welche eine bestimmte Kunstrichtung und Kunstanschauung erwecken, Rechenschaft geben. Dazu bietet aber nur die neuere Kunst (seit dem 15. Jahrhundert) die rechte Handhabe. Denn hier allein treten alle diese Momente klar zu Tage, hier ist die ausreichende Grundlage zur Bildung des ästhetischen Urtheils gegeben, hier die Schulung des Auges und die Anleitung zum methodischen Studium am sichersten zu erreichen. An keiner Universität, an welcher überhaupt Kunstgeschichte neben der klassischen Archäologie gelehrt wird, kann man die neuere Kunstgeschichte missen. Eher könnte noch die Geschichte der mittelalterlichen Kunst in den Hintergrund treten. Doch das ist nicht zu fürchten. Die neuere Kunst setzt überall die mittelalterliche voraus, sie erscheint vielfach nur als die Vollendung derselben, sie theilt mit ihr großentheils den Inhalt der Darstellung und entwickelt besonders in der Malerei das in den frühern Jahrhunderten Begonnene. Wer die Geschichte der neueren Kunst lehrt, kann gar nicht anders, als stetig auf das Mittelalter zurückzugreifen; er würde seinen Unterricht unverständlich gestalten, wenn er nicht auch ein eingehendes und richtiges Bild von dem Kunstleben des Mittelalters zeichnete. Dagegen ist allerdings die Gefahr vorhanden, daß die ausschließliche Beschäftigung mit der mittelalterlichen Kunst zu einem unbilligen Urtheile über die neuere Kunst, als wäre diese nur der Abfall von der wahren Schönheit, verleite und die historischen Anschauungen fälsche. Und ich will aufrichtig bekennen, daß die vorliegende Schrift mir diese Gefahr sehr nahe gezeigt hat. Dem Verfasser hat es gefallen, sich in derselben auch mit meinen persönlichen Verhältnissen zu beschäftigen. Er behauptet, meine Vorlesungen in Bonn wären „äußerst besucht gewesen, so lange die katholischen Theologen durch den Kölner Erzbischof Geißel angehalten wurden, denselben anzuwohnen“, und giebt zu verstehen, mit dem Wegfall dieser äußeren Anregung wäre das Gegentheil eingetreten. Ich kenne seinen Gewährsmann nicht, muß aber versichern, daß derselbe ihm eine grobe Unwahrheit berichtet hat. Ob der erwähnte, 1864 verstorbene Erzbischof überhaupt an den Studien der Theologen ein reges Interesse nahm, möchte man nach der vortrefflichen Schilderung des Mannes in Sybel's Zeitschrift (XXXI. Bd.) bezweifeln. Gewiß ist, daß der Besuch meiner Vorlesungen von klerikaler Gunst oder Mißgunst durchaus unabhängig war. Nur in den ersten Semestern zählte ich unter den Zuhörern auch mehrere katholische Theologen, doch durfte ich mich bei der Neuheit des Gegenstandes damals noch keiner reichen Zuhörerzahl rühmen. Schon nach kurzer Zeit verschwanden die katholischen Theologen, und erst seitdem stieg die Theilnahme an den kunsthistorischen Vorlesungen in der überraschendsten Weise. Erst als die Studenten der Philologie den Kern der Zuhörerschaft bildeten, fand ich eine gedeihliche Wirksamkeit;

einzig und allein der Blüthe der Bonner Philologenschule ist das Bonn auszeichnende Interesse an kunsthistorischen Studien zu danken. Ich hätte die Leser gern mit diesen persönlichen Dingen verschont und verweilte bei denselben nur, weil sie einen sachlichen Schluß gestatten. Wozu dient diese Fabel von den kunstübenden Bonner Theologen? Offenbar soll damit angedeutet werden, daß die katholischen Theologen das natürliche Publikum des Kunsthistorikers vorstellen. Wenig entfernt von diesem Glauben scheint mir der Wunsch, die Kunstgeschichte dem katholischen Gedankenkreise zu nähern und den kirchlichen Interessen unterzuordnen. Die klerikale Partei ist klug genug, um die schwere Einbuße zu erkennen, welche sie durch die Entwickelung der modernen Wissenschaft erlitten hat. Sie hat es aufgeben müssen, auf dem Gebiete der Philosophie weiter zu kämpfen, in den Naturwissenschaften tritt ihr ein siegesstolzer Feind entgegen, und auch aus der Geschichte wurde sie, da ihre historischen Lehren unseren nationalen Ueberzeugungen Hohn sprechen, herausgedrängt. Da wäre es ein vortrefflicher Ersatz, wenn sie die Kunstgeschichte für ihre Zwecke gewinnen könnte. Hier stößt sie auf ein geringeres Mißtrauen, verletzt nicht liebgewonnene Ueberzeugungen. Im Gegentheile. Eine warme Theilnahme bringt namentlich die Jugend den Denkmalen des Mittelalters entgegen; gern horcht sie auf ein begeistertes Lob derselben und verschließt das Ohr nicht, wenn auch die Mächte, welche jene Schöpfungen hervorgerufen haben, gepriesen werden. Soweit ist Alles in der Ordnung. Nichts leichter aber, als sodann die Trübung des Urtheils auf dieser Grundlage zu versuchen und den harmlosen Verehrer der mittelalterlichen Kunst in einen fanatischen Schwärmer für kirchliche Kulturideale zu verwandeln. Man isolirt die kirchliche Architektur des Mittelalters von ihrer natürlichen Umgebung, stellt dieselbe ausschließlich in den Vordergrund und stattet die architektonischen Formen noch mit einer besonderen symbolischen Bedeutung aus. Damit überspringt man überdies die Klippe der sonst auffälligen Unvollkommenheit mittelalterlicher Plastik und Malerei. Die tiefsinnige Symbolik des Inhaltes wird auch hier vorzugsweise betont und dadurch die Aufmerksamkeit von den wenig entwickelten Formen abgelenkt. Auf diese Weise läßt sich die durch die ausschließliche Schilderung der mittelalterlichen Kirchenbauten einseitig erregte Phantasie der Schüler umgarnen und fast unbemerkt zum Glauben an das Lebensideal der katholischen Kirche bewegen. Ist die Phantasie gewonnen, so folgen Verstand und Wille bald nach. Die Erfahrung zeigt den großen Gewinn, welchen die katholische Kirche, durch ultramontane Wortführer beherrscht, aus dem Kultus des Mittelalters in seiner Kunst gezogen hat. Die Korrektur des Urtheils giebt nur das Studium der neueren Kunst; nur dieses nämlich führt die Werthschätzung der mittelalterlichen Kunst auf das rechte Maß zurück und zeigt, daß ihrem Ausgange keineswegs der Verfall des künstlerischen Sinnes folge, ihr vielmehr in der Renaissance eine theilweise noch reichere und reinere Blüthe gegenüberstehe. Wer die ausschließliche Berechtigung des mittelalterlichen Kunststudiums predigt, sagt damit, daß er diese Korrektur vermieden wissen will, zieht den billigen Verdacht auf sich, daß er mit seiner Empfehlung der Kunstgeschichte andere Zwecke im Auge habe. Mit dürren Worten schlägt Kraus vor, den „Schwerpunkt des kunstgeschichtlichen Unterrichts an der Universität in die Geschichte der kirchlich-mittelalterlichen Architektur" zu verlegen. Damit ist sein ganzer Plan gerichtet. Es ist gewiß nützlich, daß auch katholische Theologen sich kunstgeschichtliche Kenntnisse erwerben; auf ihren Leib aber die Wissenschaft der Kunstgeschichte zurechtzuschneiden, hieße diese letztere verderben und um ihre unabhängige Würde, ihren ganzen Werth bringen. Sollte es möglich sein, daß man in Straßburg in der That mit dem Gedanken sich trage, die Professur der Kunstgeschichte als Abschlagszahlung für die noch fehlende katholisch-theologische Facultät zu verwenden, so hätte man besser gethan, dieselbe gar nicht zu gründen.

A. Springer.

Korrespondenz.

München, im März.

△ Unsere Kunstvereins-Ausstellungen boten in den letzten Wochen ein mehr als gewöhnliches Interesse. Vor Allem muß der „Herbstreigen" von Gabriel Max genannt werden. Ich bin von nichts weiter entfernt als davon, das eminente Talent dieses Künstlers zu verkennen. Verstünde Max es nur, in seinem künstlerischen Schaffen irgendwie Maß zu halten! Indem er es liebt, sich von den regellosen Flügelschlägen seiner Phantasie in's Unbestimmte forttragen zu lassen, gibt er dem Beschauer, statt einen künstlerischen Gedanken klar zu entwickeln, Räthsel auf, die mehrfacher Deutung fähig sind. Und dieses Geheimnißvolle trägt zu allem Ueberflusse noch die Signatur des Absichtlichen. Ich erinnere Beispiels halber nur an die Wundenmale an den Armen der geblendeten jungen Christin in seinem „Licht!", an den Schatten einer unsichtbaren Hand in seinem „Gretchen auf dem Blocksberg" und an die weiße Rose in seinem „Letzten Gruß," lauter Dinge, die eine höchst bedenkliche Aehnlichkeit mit den Experimenten der französischen Sensations-Romane zeigen.

Auch in seinem neuesten Bilde, „Der Herbstreigen" genannt, obwohl kein Fuß sich zum Tanze erhebt, gibt uns Max wieder ein Räthsel auf. In einem Obstgarten bewegen sich Herren und Damen im Kostüm des 16.

Jahrhunderts. Eben tritt eine stattliche Dame mit strengen Zügen heran und ein jüngeres Mädchen mit mehr kindlichem Ausdrucke als die Uebrigen bietet ihr eine Herbstzeitlose, als suche sie die Dame, die gerade auf sie zuschreitet, milder zu stimmen. Im nämlichen Augenblicke versteckt sich einer der Cavaliere hinter dem jungen Mädchen, vergißt aber dabei, die linke Hand, mit der er es umschlungen gehabt, von ihrer Taille zu nehmen. Ein zweites Pärchen entfernt sich Arm in Arm; ein Cavalier lehnt sich melancholischen Ausdrucks an einen Baum und ein vierter bückt sich eben nach einem vom Baum gefallenen Apfel. Rechts im Hintergrunde sieht man eine größere Gesellschaft und weiter nach links öffnet sich ein Ausblick durch den Garten nach einem kleinen Landhause, aus dessen Fenstern Lampenlicht scheint, während die Personen im Vorgrunde und die Gesellschaft rechts im vollen Tageslichte stehen. Die Folge dieser eigenthümlichen Doppelbeleuchtung und der nicht minder eigenthümlichen Behandlung des ganzen landschaftlichen Hintergrundes ist die, daß man den Eindruck erhält, als seien die Hauptfiguren aus der Leinwand geschnitten und auf ein zufällig zur Hand gewesenes Stück Gobelin geklebt; es fehlt alle und jede Vermittelung.

Was der Künstler mit diesem Bilde überhaupt aussprechen wollte, weiß ich nicht; und da von einer eigentlichen Handlung keine Rede ist, muß das Bild von dieser Seite natürlich ganz kalt lassen. Dagegen übt es vom koloristischen Standpunkte einen Zauber aus, dem sich auch der entschiedenste Gegner dieser Richtung nicht zu entziehen vermag und den er rückhaltslos anerkennen muß, ja ich für meinen Theil bekenne gern, daß ich unter den Werken der neuesten Kunst keines kenne, das Max' „Herbstreigen", was den Schmelz und die wundersame Harmonie der Farbe betrifft, auch nur annähernd gleichkommt. Um so bedenklicher erscheint mir der Verstoß gegen die Luftperspektive, den sich der Künstler bezüglich der Gesellschaft rechts im Hintergrunde zu Schulden kommen ließ, die aus lauter Zwergen zu bestehen scheint.

Werke fremder Meister sind im Münchener Kunstvereine allzeit eine Seltenheit und ziehen schon als solche die Aufmerksamkeit auf sich. Um so mehr mußte dieß ein Bild von so bedeutenden Dimensionen wie das von Ferd. Keller in Karlsruhe eingesendete thun, das lauter Figuren in Lebensgröße zeigt. Nero, das übergeschnappte Genie auf dem Throne des Weltreiches, übte in den letzten Jahren eine besondere Anziehungskraft auf die Künstler aus. Auch Keller zeigt ihn uns und zwar von nackten Weibern umgeben, dem Brande von Rom zuschauend. Ein Hauptfehler des Bildes liegt meines Erachtens darin, daß der Künstler des Guten zu viel that, indem er außer den Haupt- und Nebenfiguren noch eine solche Menge von Nebendingen brachte, daß für jene kaum mehr Platz bleibt, sich zu bewegen. Am gelungensten erscheint mir Nero selbst, der müde und schlaff in seinem Stuhl lehnt und die goldne Schaale mit Wein nur mit Mühe emporzuheben scheint. Hinter ihm steht eine seiner nackten Hetären. Wollte Keller damit ausdrücken, daß Nero im Weib nur das Weib liebte, so ist ihm das vollkommen gelungen, denn das blonde Weib mit den überüppigen Formen hat nichts an sich, was sonst fesseln könnte. Feiner und geistiger gedacht erweist sich das junge Mädchen zu Füßen des Kaisers, das ihm mit graziöser Bewegung die Leier empor reicht. Natürlich fehlen in der Umgebung des Herrschers, der sich selber für einen der ersten Künstler seiner Zeit hielt, Musiker nicht; der eine, splitternackt, bläst die einfache, der andere, nothdürftig bekleidet, die Doppelflöte. Aber trotz dem bedeutenden Gegenstande, trotz dem im Ganzen und Einzelnen trefflichen Kolorite und trotz der höchst schätzenswerthen Technik läßt das Bild kühl, und das zumeist darum, weil man fühlt, daß der Maler um jeden Preis wirken wollte.

Recht krankhafte Gestalten von Herren, Damen und Kindern hat H. Schneider in seinem „Tanz am Meere" versammelt. Es liegt eine so eigenthümliche Bläffe auf diesen Gesichtern, daß man Mühe hat, sie von denen der Marmorfiguren nebenan zu unterscheiden und der Junge, der nackt am Ufer kauert, könnte ebenso gut aus Stein gemeißelt sein. Abgesehen davon haben die Cavaliere in der enganliegenden Tracht des 15. Jahrhunders etwas Windiges, Schneiderhaftes, das an's Komische streift. Indeß finden sich ein paar allerliebst gemalte Köpfchen auf dem Bilde, dessen glatte Technik wundersam von der Spatelmalerei absticht, die heute Mode geworden.

H. Kauffmann brachte kurz nach einander zwei treffliche Bilder zur Ausstellung: „Das neue Schaukelpferd" und eine Eifersuchts-Scene, in welcher ein bayerischer Chevauxleger seinen bäuerlichen Rivalen bei der schmucken Kellnerin auszustechen scheint. Namentlich das letztere Bild fand wegen des köstlichen Humors und der lebendigen Charakteristik der drei Personen wohlverdienten Beifall.

Ehe ich über die jüngsten Wochenausstellungen des Kunstvereins Bericht erstatte, möchte ich eine höchst schätzbare Sammlung kunstgewerblicher Entwürfe von der Hand des älteren Faustner, eben desselben, der aus seiner Funktion in der k. Glasmalanstalt in München verdrängt werden soll, erwähnen, die ich dieser Tage zu sehen Gelegenheit hatte, obwohl der noch allzubescheidene Künstler Bedenken trägt, dieselben zu veröffentlichen. Es sind dieß neun mit der Feder gezeichnete Blätter, welche mich lebhaft bedauern ließen, daß des Künstlers schönes Talent in dieser Richtung brach liegt. Faustner erweist sich in denselben nicht bloß als ein warmer Freund, sondern auch als

tüchtiger Kenner der Renaissance, deren Formen er mit großer Sicherheit handhabt. Die Blätter, mit größter Sauberkeit und Klarheit gezeichnet, enthalten Entwürfe eines Brunnens, eines Stadt-Wappens, eines Familien-Wappens, zweier Pendeluhren, zweier Spiegel-Rahmen und zweier Leuchter. Alle diese Kompositionen besitzen außer den Vorzügen wohlthuendster Frische und Lebendigkeit, schönen Aufbaus und klarer organischer Entwickelung der einzelnen Theile noch einen weiteren nicht zu unterschätzenden, aber anderwärts vielfach vermißten: schon der erste Blick zeigt, daß der Künstler ein bestimmtes Material für die Ausführung in Aussicht genommen hat und die ganze Fülle technischer Erfahrungen besitzt, welche nothwendig sind, um kunstgewerbliche Entwürfe mit bestem Erfolge herzustellen. Ich lege darauf um so mehr Werth, als man nur zu oft die Erfahrung machen muß, daß sich Künstler in einem solchen Falle nichts weniger als klar darüber sind, wie weit die technische Möglichkeit des einen oder andern Gewerbes geht. Um das zu beurtheilen, muß man sich oft wiederholte Besuche in Werkstätten nicht reuen lassen, denn nur das sichert gegen Mißgriffe aller Art in der Wahl der Formen. Was die Wahl des Stiles anlangt, so sind diese werthvollen Blätter ein neuer Beleg dafür, daß sich die Reform des Geschmackes in Deutschland im Allgemeinen und in München im Besonderen mit Entschiedenheit für die Renaissance ausgesprochen hat.

v. Beckerath in Düsseldorf war im Kunstverein durch zwei Oelbilder und einen Karton vertreten. In „Alarich's Bestattung" hat er sich streng an Platen's bekanntes Gedicht gehalten, ist aber, was den Rhythmus der Linien betrifft, weit hinter dem Wohllaut der Platen'schen Strophen zurückgeblieben. Es liegt eine Unruhe in der Komposition, welche an Verwirrung grenzt und die Orientirung ungemein erschwert. Dasselbe gilt von dem Karton: „Napoleons Rückzug aus Moskau." Um die ganze Größe des ungeheueren Ereignisses zur Anschauung zu bringen, häufte der Künstler Figur über Figur und machte so seine Komposition unklar. Sein „König Lear und der Narr" endlich erscheint allzusehr theatralisch, um ergreifen zu können: es ist nichts weiter als eine Illustration in großem Maßstabe. Gegenstände von so hoher Tragik wie die beiden ersten verlangen die stärksten Mittel der Kunst und berechtigen zu den strengsten Anforderungen an ihre Leistung. Beide Kompositionen aber entsprechen diesen nicht. Es fehlt ihnen zunächst an der unerläßlichen Klarheit des Arrangements; die Gestalten stehen nicht gut auf dem Boden, die Scenen sind bei aller Aufbietung der Kraft der Phantasie unwahrscheinlich. Dabei sind Zeichnungs- und Proportionsfehler nicht vermieden.

Chetmonski's an's Barocke streifende Leistungen würde ich nicht erwähnen, wenn sie nicht mit einer sichtlichen Prätension vorgeführt würden. Seine „Heimkehr vom Balle auf dem Lande in Polen" gleicht seinem letzten Bilde ganz auffällig. Nur lag damals ein vor Schrecken halbtodter Mann im Schlitten und diesmal eine Dame und blieben die fatalen Wölfe weg. Da es Chetmonski mit dem Zeichnen nicht sonderlich genau nimmt, so weiß man eigentlich nicht bestimmt, ob der Schlitten nicht umgefallen und die Dame im Schnee statt in den Kissen und Pelzen liegt. Aber das thut nichts, das Bild ist mit „Feuer", d. h. mit der Spatel gemalt, und das spricht nach zopfigen Begriffen für das Genie des Malers. Daneben haben Unwahrheit und Unklarheit nichts zu sagen; die Hauptsache ist ja doch der Effekt. Und an dem fehlt es nicht, wenn er auch nur darin besteht, daß alle vernünftigen Leute darüber den Kopf schütteln.

Edm. Castan's (in Paris) „En prière" erfreut durch Innigkeit der Komposition und ungemein saubere Ausführung, die von größter Anspruchslosigkeit, aber auch von größter Solidität Zeugniß gibt. Denselben Eindruck macht Em. de Cauwer's (in Berlin) „Inneres einer Kirche". Auch hier dieselbe Sorgfalt der Zeichnung, dieselbe Gewissenhaftigkeit, derselbe spitze Pinsel und dieselbe dünne Farbe und dieselbe ich möchte sagen beruhigende Gesammtwirkung.

„Pflege des Lieblings" nennt Ad. Schulze in Düsseldorf sein Bildchen im Almanach-Stil seligen Andenkens und meint damit eine höchst gefühlvolle und zarte Situation zu zeichnen, denn der Liebling ist ein Rosenstock und die Pflegerin eine Dame. Aber die Dame ward unter seinem Pinsel zur energisch behäbigen Metzgersfrau, die in ihrem Kostüme aus dem 16. Jahrhundert allerdings eine ganz stattliche Figur macht. Was die Pflege betrifft, so bestand dieselbe darin, daß die Dame mit einer gewichtigen Scheere einen abgedorrten Zweig vom Rosenstock abschnitt.

Der dritte Düsseldorfer, der diese Woche unsere Vereinsausstellung beschickte, war Jordan. Sein „Seemanns Begräbniß" zeigte durchweg trefflich gemalte Köpfe, trotzdem aber ließ das Ganze wegen seiner Trockenheit ziemlich kalt.

Die Plastik war durch eine Büste des jüngst verstorbenen Krankenhausdirectors und Universitätsprofessors v. Lindwurm von Joh. Hautmann und durch die Modellskizze eines Denkmals zur Erinnerung an 1870/71 für Kaiserslautern vertreten.

Nekrolog.

c. **Schurig** †. Am 10. März starb in Dresden, nach längeren Leiden, von einer erfolglos gebliebenen Erholungsreise zurückgekehrt, der Maler und Zeichner, Professor Karl Wilhelm Schurig. Derselbe war am 7. December 1818 zu Leipzig geboren und bildete

sich dort, wie später in Dresden, hier besonders im Atelier Bendemann's, zum Historienmaler aus. Nach einem längeren Aufenthalt in Italien ließ er sich in Dresden nieder, wo er im Jahre 1857 zum Professor an der Kunstakademie ernannt wurde. Er gehörte, als Zeichner, zu den tüchtigsten Lehrkräften derselben und erfreute sich in hohem Grade der Achtung und Liebe seiner Schüler. Als Historienmaler bethätigte er sein Können nur in zwei größeren Arbeiten, in einem Altargemälde für die Kirche zu Ippendorf, die Auferstehung Christi darstellend, wie in einem Gemälde, welches eine Scene aus der Judenverfolgung zu Speyer in der Zeit des ersten Kreuzzuges behandelt. Letzteres Bild ist der Abtheilung von Werken sächsischer Künstler in der k. Gemälde-Galerie einverleibt worden. Der Unmuth darüber, daß er sich nicht mehr noch selbstschöpferisch erweisen konnte, mischte seiner Lebensanschauung eine starke Dosis Bitterkeit bei. Doch hätten ihn seine Erfolge als Zeichner damit versöhnen können. Er lieferte für das photographische Institut von Brockmann eine Reihe höchst gelungener Kreidezeichnungen der hervorragendsten Werke der Dresdener Galerie, welche bezüglich der Korrektheit und Behandlung zu den besten derartigen Reproduktionen gehören. Auch die Köpfe aus Raffael's Cäciliendarstellung zeichnete er vor dem Original zu Bologna behufs der photographischen Vervielfältigung für das genannte Institut, welches ihm seine Zeichnungen bis zu 2000 Thaler das Blatt bezahlte. Die meisten seiner Zeichnungen, wie selbst die der Sixtinischen Madonna, führte er in der Größe der Originale aus; sie sichern ihm einen ehrenvollen Namen in der Kunstwelt. Zahlreiche Kunstgenossen geleiteten den Verstorbenen zum Grabe, und in warmen Abschiedsworten schilderte sein langjähriger Freund, der Maler Hermann Lichtenberger, Schurig's redliches Kunststreben und biedern Charakter.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die internationale Jahres-Ausstellung im Künstlerhause zu Wien,** welche am 1. April eröffnet wird, verspricht trotz der wenig günstigen Verhältnisse eine recht interessante und reichlich beschickte zu werden. Wenn es auch dießmal schon wegen des kurzen Zeitabschnittes zwischen der heurigen Jahresausstellung und der Weltausstellung an umfangreicheren Werken fehlen dürfte, so ist, wenn wir die uns bis jetzt bekannten Zusagen in's Auge fassen, wohl anzunehmen, daß die fünfte internationale Ausstellung im Künstlerhause ihren Vorgängerinnen mit Ehren folgen wird. Aus Düsseldorf klingen uns die Namen der beiden Achenbach und anderer namhafter Kräfte entgegen; von München hören wir, das Mathias Schmit, Kurzbauer, W. Kauffmann, Kappis, Pixis, Lange Voltz, Hackert u. a. einsenden werden oder schon eingesendet haben; unter den Berliner Malern, welche sich an der Ausstellung betheiligen werden, sahen wir die Namen Menzel, Becker, Schauß, Spangenberg u. s. w. vertreten, und wie sich der feine Landschafts-Charakteristiker Val. Ruths aus Hamburg betheiligt, so finden wir auch aus andern Gauen Deutschlands wohlbekannte Künstlernamen unter den Einsendern. Italien stellt sein Kontingent von Bildern und plastischen Objekten, während wir vorläufig von der Betheiligung Frankreichs noch nichts Bestimmtes melden können, wiewohl uns die Weltausstellung darüber belehrt hat, daß die Haßpolitik der Franzosen auf Oesterreich keine Anwendung findet. Wien oder Oesterreich wird natürlich am zahlreichsten vertreten sein, und wir hoffen, das sich alle Kräfte betheiligen werden, um sich und ihrem Hause keinerlei Ehre entgehen zu lassen. Bis jetzt sind uns die wohlbekanntesten und geachtetsten Namen bezeichnet worden; das Ausführlichere über die Erscheinung der österreichischen Kunst auf der diesmaligen Jahresausstellung wird eine der nächsten Nummern berichten.

Vermischte Nachrichten.

* **Restauration des Mainzer Domes.** Die „Deutsche Bauzeitung“ vom 21. Februar bringt eine Mittheilung des Herrn Architekten Franz Jacob Schmitt in Mainz, welche gegen die Notiz eines unserer Korrespondenten in Nr. 4 der diesjährigen „Kunst-Chronik“ gerichtet ist. Wir entnehmen dieser Zuschrift Folgendes: „Der Mainzer Dom gehört zu jenen interessanten Kunstdenkmälern, bei denen alle Stile der christlichen Baukunst ihr Bestes beizutragen versuchten, und ist in dieser Hinsicht mit dem Dom zu Trier verwandt. Der romanische, der Uebergangsstil, die Gothik und die spätere Zopfzeit sind beim Mainzer Dome nicht nur in den großen Architekturtheilen, sondern auch in den einzelnen Denkmälern so glanzvoll vertreten, daß hier von einem rein romanischen Kirchenbaue, wie jener Korrespondent (in der „Kunst-Chronik“) ihn charakterisiren will, nicht mehr die Rede sein kann. Wollte man in einer so puristischen Weise, wie der Korrespondent es wünscht, vorgehen, so müßten konsequent auch die zwei herrlichen gothischen Seitenschiffe mit ihren wundervollen Maaßwerkfenstern eingerissen werden, und weiter würde man die schönen und wirkungsvollen Chorstühle des Westchores aus der Kirche verweisen müssen, weil sie im Zopfstil ausgeführt sind. Die Grenze für diese Art von Restauration möchte nicht wohl leicht zu finden sein.“ Durch Aufnahme dieser Zeilen haben wir der entgegengesetzten Ueberzeugung Raum gegeben, um unsere völlige Unparteilichkeit in der Sache zu dokumentiren. Sollen wir noch unsere persönliche Meinung hinzufügen, so kann diese nur dahin lauten, daß man sich im vorliegenden Falle, wie in so manchen ähnlichen, vor dem unhistorischen Purismus hüten möge. Wir glauben übrigens auch nicht, daß man in Mainz so weit zu gehen gedenkt, wie Hr. Schmitt befürchtet.

* **Die Erhaltung des Heidelberger Schlosses** ist kürzlich im Badischen Landtage wieder zur Sprache gekommen. Wir begrüßen die dafür gethanen Schritte und möchten uns damit begnügen, wenn für die Konservirung der architektonisch werthvollen Theile der Ruine alle erforderlichen Maßregeln getroffen werden. Zu einer ausgedehnten Wiederherstellung rathen wir nicht.

Inserate.

Die sich täglich mehrenden

Reclamationen

wegen nicht erhaltener Nummern der Kunstchronik veranlassen mich zu der Erklärung, dass ich, da bei der Expedition doppelte Controle stattfindet, dergleichen Defecte nur dann liefern kann, wenn der Vorrath von den betreffenden Nummern es gestattet. Einzelne Nummern des laufenden und der früheren Jahrgänge der Kunstchronik werden, wenn überhaupt noch vorhanden, mit 2½ Gr. berechnet.

E. A. Seemann.

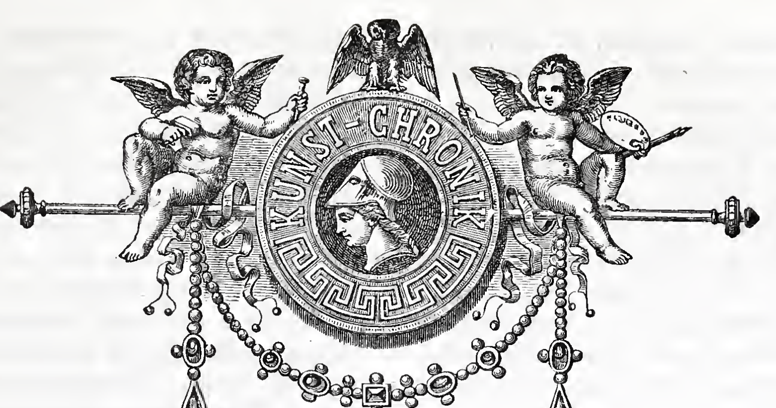
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

2. April.



Nr. 25.

Inserate

à $2^1/_2$ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Korrespondenz.

Dresden, im März.

—s. Im Kunstvereins-Lokal auf der Brühl'schen Terrasse ist gegenwärtig eine umfangreiche Sammlung von Zeichnungen, Aquarellen und Photographien ausgestellt, welche alle jene Gegenstände enthält, die bis jetzt in Sachsen auf Rechnung des Fonds für öffentliche Kunstzwecke zur Ausführung gekommen sind. Letzterer wurde im Jahre 1858 gegründet. In dem genannten Jahre bewilligte die Ständeversammlung der Regierung ein Postulat von jährlich 5000 Thlrn. für Kunstzwecke, eine Bewilligung, die bis auf ca. 8000 Thlr. erhöht, auch in den Budgets der nächsten Finanzperioden wiederum erschien. Die Summe ist nicht groß; doch ist manches Erfreuliche damit geschaffen worden. So zunächst die plastische Ausschmückung der Freitreppe der Brühl'schen Terrasse mit Bildwerken, wie die Herstellung von Denkmälern und Zierbrunnen für verschiedene Städte des Landes; ferner der Freskenschmuck des Corridors im städtischen Museum zu Leipzig, ein Unternehmen des dortigen Kunstvereins, der die eine Hälfte der Kosten aufgebracht hat, während die andere Hälfte von dem Kunstfonds getragen wurde; sodann die Sgraffito-Decoration der Augustusstraße und endlich eine lange Reihe kirchlicher Malereien in der Form von Altar-, Wand- und Glasgemälden.

Mit Recht hat man vorzugsweise der monumentalen Kunst die Mittel zufließen lassen. Die Historienmalerei, wie die Skulptur, sind auf die Beihülfe des Staates angewiesen; den übrigen Kunstzweigen, der Genre- und Landschaftsmalerei kommt die Gunst der Zeit freigebig entgegen, und Kunstvereine und Private wetteifern in ihrer Pflege. Zudem bietet sich in monumentalen Werken das geeignetste Mittel, die Kunst dem Bewußtsein und Bedürfniß des Volkes wieder näher zu bringen und als Bildungsmittel auszubeuten. Letzteres, die Kunst zum Dienste der Gegenwart, zur Verherrlichung des Lebens zu verwerthen, ist ja hauptsächlich der Beruf staatlicher Kunstpflege.

Die Anregungen, welche durch derartige öffentliche, Allen zugängliche Denkmäler gegeben werden, haben sich bereits in verschiedenen künstlerischen Unternehmungen städtischer Kommunen bekundet. Dresden hat in den letzten Jahren auf dem Räcknitzplatze eine hübsche Brunnenanlage durch Broßmann und Giese ausführen, ebenso an der Annenkirche der Kurfürstin Anna ein Brunnenstandbild durch Henze errichten lassen. Auch ist städtischerseits ein hiesiges Gymnasium durch Dietrich mit Fresken geschmückt worden. Die Gesuche um Beihülfe zur Beschaffung künstlerischen Schmuckes, die aus Provinzialstädten bei der Verwaltung des obengenannten Fonds eingegangen, dürften ebenfalls für ein erwachendes Kunstbedürfniß sprechen. Für die nächste Zeit freilich sollen dem Vernehmen nach alle verfügbaren Mittel den Skulpturen für das neue Theater zugewendet werden. Letzteres wird gegenwärtig möglichst rasch gefördert und bereits ist dasselbe bis über das erste Stockwerk hinaus vorgeschritten. Ungünstige Terrain-Verhältnisse, nicht minder die Arbeiternoth, haben anfänglich den Bau sehr verzögert.

In hiesigen Künstlerkreisen ist man mit obiger Auffassung der Frage über das Verhältniß des Staats zur Kunst nicht recht einverstanden. Man will mehr eine

materielle Unterstützung der Künstler, als eine Förderung der Kunst an sich. Man will, die Regierung solle um jeden Preis Bilder ankaufen. Ob dadurch der Produktion auf die Beine geholfen werden würde, mag dahin gestellt bleiben. Fehlt es doch gegenwärtig hier nicht an Sammlern und Käufern, wohl aber an Bildern. Zwei von der hiesigen Hermann = Stiftung für die Malerei ausgeschriebene Konkurrenzen sind resultatlos verlaufen, d. h. es fanden sich keine Bewerber um die ausgesetzten ganz anständigen Preise. Der Kunstverein, der bei seinen Ankäufen in erster Linie sächsische Künstler berücksichtigt, hat Noth, seinen jährlichen Verloosungsbedarf aufzutreiben.

Der traurige Zustand unserer Malerei ist kürzlich in der Ständeversammlung zur Sprache gekommen, ein Ort, wo man für Alles schöne Reden, nur für die Kunst nie ein Wort hat und allen Kunstangelegenheiten mit der möglichsten Gleichgültigkeit sonst begegnet. Ein Abgeordneter berührte bei der Budgetberathung das Reformbedürfniß der Kunstakademie und bedauerte insbesondere, daß letztere so unzureichende Mittel biete, die Technik des Malens zu erlernen. Es sei soweit gekommen, daß die Schüler von hier nach anderen Akademien, z. B. nach München gingen, um dort zu lernen, was sie hier nicht lernen können, nämlich Malen. Der Minister von Nostitz=Wallwitz gestand dem Gesagten eine gewisse Begründung zu und versprach, bei Neubesetzung eines gegenwärtig vakanten Lehrstuhls, den Mangel berücksichtigen zu wollen. Und allerdings ist auch der Mangel eines Malers, eines vollendeten Technikers, der den Schülern die Beherrschung des Materials sichert, an der Dresdener Akademie alt und Abhülfe dringend geboten. Wenn man noch etwas mehr thun will, so ziehe man einige bedeutende, durch resolute und frische Produktion anregende und mit fortreißende Künstlerkräfte an die Akademie und theile ihnen Schüler zu. Der Atelierunterricht, wo die wechselseitige Anregung der Schüler fördernd mitwirkt, hat sich überall als praktische Einrichtung bewährt und selbst die Erfolge der Dresdener Bildhauerschule lassen sich mit auf diese künstlerische Erziehungsform zurückführen. Was unsere Malerei anlangt, so hat man zu lange die elementare Voraussetzung aller Kunst, die Technik, vornehm über die Achsel angesehen und die gute Gesinnung gepriesen, auf welche es allein ankomme; darüber ist alles Können verloren gegangen.

Die Regierung ist, wie aus der oben erwähnten Kammerverhandlung hervorging, nicht blind für unsere Kunstzustände und in reger Weise auf eine Hebung derselben bedacht. So will sie neuerdings wieder eine Summe aus dem sächsischen Antheil an der französischen Kriegsentschädigung der Kunst widmen. Zunächst sollen 150,000 Thlr. dem Reservefonds der königl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zufließen. Davon sollen besonders die empfindlichen Lücken, welche das Kupferstichkabinet und die Sammlung der Gypsabgüsse zeigen, ausgefüllt werden. In letzterer Sammlung ist die mittelalterliche Skulptur fast gar nicht vertreten und ebenso fehlen die Abgüsse der in der neueren Zeit in Italien, Griechenland und sonst aufgefundenen Bildwerke fast ganz. Sodann sind 100,000 Thlr. zur allmäligen Verwendung für Zwecke der heutigen Kunst bestimmt. Man denkt dabei hauptsächlich an eine Unterstützung der Malerei, da unsere Skulptur einer solchen nicht mehr bedarf. Indessen dürfte diese Position doch auch ein Mittel bieten, das von Schilling begonnene Rietschel = Denkmal zu beenden. Noch fehlen einige Tausend Thaler, um an den Guß desselben gehen zu können. Wenn der Staat hier eintritt, so würde eine Pflicht der Pietät erfüllt und zugleich die Stadt Dresden um ein schönes Kunstwerk bereichert werden. Sehr erfreulich auch ist, daß man bei dieser Gelegenheit mit an den Ausbau der Albrechtsburg in Meißen gedacht, für welchen Zweck 167,300 Thlr. verwendet werden sollen. Die Albrechtsburg ist als eine der schönsten und großartigsten Schloßanlagen der Spät=Gothik bekannt. Ich habe bereits früher einmal in diesem Blatte über den gegenwärtigen Zustand der Burg berichtet, über das, was seit der Entfernung der Porzellanfabrik aus dem Schlosse für die Erhaltung und Wiederherstellung desselben geschehen und was für den inneren Ausbau noch zu thun übrig ist. Endlich sind, wie die vorhergenannten Summen unter Vorbehalt der ständischen Bewilligung, noch 350,000 Thlr. als außerordentlicher Beitrag zu den Kosten des nothwendig gewordenen Umbaues und der inneren Herstellung einiger königlicher Schlösser bestimmt; insofern einige dieser Bauten ebenfalls ein künstlerisches Interesse haben, so dürfte bei einer verständigen stilgemäßen Restauration derselben auch diese Summe der Kunst mit zugute kommen.

Um noch einmal auf den Kunstverein zurückzukommen, so war das Gebäude, in welchem derselbe seine Ausstellungen hält, wegen einer Untertunnelung der Brühl'schen Terrasse theilweise abgetragen. Gegenwärtig ist es, wenn auch etwas verkleinert, wieder hergestellt. Eine Wohlthat nach verschiedenen Seiten hin würde es sein, wenn man das alte baufällige Haus beseitigte und durch ein dem Renommé der Brühl'schen Terrasse entsprechendes neues ersetzen wollte. Durch offene Arkaden auf der Elbseite würde das promenirende Publikum gewinnen; auf der Rückseite könnten, durch eine Verbreiterung des Baues in die Terrassenstraße hinein, Restaurationslokalitäten geschaffen und der hiesigen Künstlergenossenschaft so ein schon lange angestrebtes Vereinslokal geboten werden. Für einen zweckentsprechenden großen Ausstellungssaal endlich würde sich das obere Geschoß

des Baues trefflich eignen. Der vorhandene Künstlerhausbaufonds könnte zu der Bausumme geschlagen werden; in der Hauptsache freilich müßten die Regierung und die Stadt die Kosten tragen; wozu man sich jedoch um so leichter entschließen sollte, als Dresden dadurch zu einem anständigen Ausstellungsraume verholfen und der Bau zur Verschönerung einer der berühmtesten Promenaden Europas dienen würde. Wir werden uns aber wohl noch einige Zeit mit dem alten Ausstellungssaal begnügen müssen. Derselbe bietet gegenwärtig u. A. einige Arbeiten der Frau Baumann-Jerichau, ferner den künstlerischen Nachlaß F. Theſſel's. Theſſel malte hauptsächlich Schweizer Veduten und war lange Zeit Vorstand der hiesigen Künstlergenossenschaft. Auch hatte Paul Mohn unlängst wieder eine seiner anmuthigen, delikat gezeichneten und fein gestimmten Frühlingsbilder ausgestellt. Unter den Skulpturen sind Arbeiten von Donndorf, Kietz, Möller und Bräunmann hervorzuheben. Ferner drei größere, in Marmor ausgeführte Werke von dem im vorigen Jahre hierselbst verstorbenen Wolf v. Hoyer. Derselbe hatte ursprünglich in Leipzig Theologie studirt; dort relegirt, war er nach Rom gegangen und Bildhauer geworden. Er schuf zahlreiche Idealfiguren, unter denen ein betender Engel ziemlich populär wurde. Einige seiner Arbeiten sind nach Rußland und England gekommen; auch für den sächsischen Hof war er thätig und die Schloßgärten zu Pillnitz und Weesenstein besitzen Statuen von ihm; dekorative Arbeiten, in denen, bei manchen technischen Vorzügen, die Canova'sche Richtung etwas veraltet nachklingt. Als Greis kehrte Hoyer in seine sächsische Heimat zurück, wo sich jedoch der alte Römer nicht mehr heimisch fühlte, um so mehr, als drückende Lebenssorgen sich zu ihm gesellten. Die Verbindung, welcher er als flotter Bursche einst angehörte, trat — ein schöner Zug des kameradschaftlichen Sinnes im deutschen Studentenleben — für den alten Herrn schließlich ein; sie besorgte die Ausstellung seiner Werke und müht sich für den Verkauf derselben zum Besten seiner Hinterbliebenen.

Zum Kunstvereinsblatt ist diesmal ein Stich von Joh. Kracker: „Das Gastmahl der Wallenstein'schen Generale" nach Julius Scholz bestimmt worden; eine kleine Aufmerksamkeit, die man letzterem Künstler wohl einmal schuldig war. Gehört Scholz gegenwärtig doch zu unseren besten Malern. Auch der Abtheilung, welche die Galerie von Werken zeitgenössischer Künstler besitzt, würde ein Bild von ihm nur zur Zierde gereichen. — Noch ist ein in diesen Tagen vollendetes Unternehmen des sächsischen Kunstvereins zu erwähnen: die malerische Ausschmückung der Annenrealschule durch Alfred Diethe. Derselbe hat die ihm, infolge eines Konkurrenzausschreibens zu Theil gewordene Aufgabe in anspruchsloser, aber recht befriedigender Weise gelöst.

Der Kunstvereinsausstellung ist neuerdings in der permanenten Ausstellung eines Herrn Elb eine Konkurrentin erstanden. Letztere enthält ältere und neuere Gemälde. Die älteren sind nur durch ihre naiven Bezeichnungen von einigem erheiternden Interesse. Gut vertreten dagegen ist die moderne Kunst und zwar durch Arbeiten von Preller sen. in Weimar, C. Werner in Leipzig, J. Scholz, Kießling, Rietſcher, Oehme, Thumann u. A. Oehme hatte eine seiner Tapeten ausgestellt, in welcher er mit Wasserfarben alte Gobelins sehr wirkungsvoll zu imitiren versteht. Thumann bot eine treffliche Wiederholung von einem seiner für die Wartburg gemalten Lutherbilder.

Die nicht unbedeutenden Privat-Kunstsammlungen, welche Dresden gegenwärtig aufzeigen kann, sind um eine neue vermehrt worden, indem Herr Wesendonck mit seinen Kunstschätzen sich unlängst hier niedergelassen hat.

Für das akademische Reisestipendium war in diesem Jahre die Kupferstechkunst das an erster Stelle zu berücksichtigende Kunstfach. Da sich jedoch laut Bekanntmachung des akademischen Rathes kein als berechtigt anzusehender Kupferstecher angemeldet hat, so ist das Stipendium für Architekten ausgeschrieben worden.

Frankfurt a/M., Mitte März.

W. Ein erstes größeres Werk und ein rascher Erfolg — das ist nicht nur für den jungen Künstler erfreulich! Vor wenigen Tagen stellte Ferdinand Becker aus Mainz, ein Schüler Steinle's, im Städel'schen Institute seine erste größere selbständige Arbeit aus, und schon ist sie in den Besitz eines Kunstfreundes übergegangen. Das bekannte Märchen vom „Brüderchen und Schwesterchen" sollte der Unterschrift zufolge der Gegenstand der Darstellung in Aquarell sein. Hiernach ließ sich ein Cyclus erwarten, der durch den gemeinsamen Faden einer fortlaufenden Handlung zusammengehalten wurde, wie es bei Schwind's Sieben Raben und der schönen Melusine, bei Steinle's Schneewittchen und Rosenroth der Fall ist. Wer mit dieser Erwartung an die Betrachtung geht, findet sich enttäuscht, und dies ist denn auch der Punkt, in welchem wir mit dem Künstler nicht einig sind. Er mußte entweder die durch die Inhaltsangabe erregte Erwartung erfüllen oder das Thema, welches er sich gestellt hatte und dessen Wahl und Ausdehnung ihm durchaus frei stand, sachgemäßer bezeichnen. In der That finden wir nämlich nur ein Hauptbild, in der Mitte der Tafel, durch seine Stellung, seine Größe, die Zahl der Figuren, die Bedeutung der Handlung alsbald als das Centrum des Ganzen, als die eigentliche Darstellung klar. Rechts und links sind

die vorbereitenden und folgenden Momente in kleineren Darstellungen gegeben, ohne daß diese in ihrer Anordnung und Reihenfolge der Entwicklung des Märchens entsprächen. Wir haben es also mit einem Bilde zu thun, der Entzauberung des Bruders, als dem eigentlichen Gegenstande der Darstellung. In einem Medaillon links oben (vom Beschauer) werden die weinenden Kinder, Brüderchen und Schwesterchen, hartherzig hinaus in den wilden Wald getrieben. Darunter tritt uns aus oblongem Felde die Verwünschung im Walde entgegen, rechts gegenüber die Auffindung des Schwesterchens mit seinem in ein Reh verwandelten Brüderchen durch den Königssohn; dann geht die Entwicklung zu dem Hauptbilde in der Mitte weiter, der Entzauberung, während das Medaillon rechts oben die Bestrafung der Hexe auf loderndem Scheiterhaufen zeigt. Zweimal hatte es der Künstler mit Zauberei zu thun, einem Thema, welches sich der bildenden Kunst ihrem Wesen nach eigentlich entzieht. Ver- und Entzauberung erfordern zwei Momente: das Aussprechen des Zauberwortes und die Erfüllung desselben. Der bildenden Kunst steht aber nur ein Moment zu Gebote. Sie muß daher zu dem immerhin schlimmen Auskunftsmittel greifen, zwei aufeinanderfolgende Momente gleichzeitig darzustellen, und verlangt von dem Beschauer, daß er die Ungehörigkeit sich etwa durch die blitzartig wirkende Gewalt des Zaubers erkläre oder aber einfach darüber wegsehe, was er um so leichter geneigt sein wird zu thun, je geschickter und je ansprechender die Darstellung ist. Und das ist hier der Fall. Aus dem Dickicht heraus ballt die zornige Hexe die Faust gegen die verlassenen Kinder, welche sich zusammenkauern möchten; aber schon ist das Brüderchen zum Reh geworden und lehnt betrübt den Kopf an das Haupt des weinenden Schwesterchens, das die linke Hand um das Reh legt. Daß überhaupt eine Verzauberung stattgefunden, müssen wir aus dem Zusammenhang und aus der Kenntniß des Märchens entnehmen. Deutlicher und darum auch unmittelbar wirkend ist die Entzauberung auf dem Hauptbilde. Links in der Ferne sieht man die Gluth des Scheiterhaufens, dessen Bedeutung durch die Seitendarstellung auf dem rechten Medaillon noch klarer hervortritt. Wenn die Flammen die Hexe verzehren, wird der Zauber gebrochen. Der entzauberte Bruder eilt seiner Schwester in die Arme, und das auf dem Boden liegende Rehfell, aus welchem er heraustritt, zeigt deutlich genug die bisherige Gestalt des schönen Jünglings an. Mit besonderer Sorgfalt ist die Landschaft auf dem Hauptbilde wie auf den beiden größeren Seitenbildern behandelt. Alles blüht und duftet, vielleicht sogar mehr als der duftige Märchenton verlangt hätte. Im Einzelnen lassen sich gar manche feine Züge verfolgen, welche für die sinnige Auffassung des Märchens wie für die Selbstständigkeit des bildenden Künstlers gegenüber der Dichtung vollgültiges Zeugniß ablegen. Bei der Verwünschung öffnet ein mächtiger Baum in seinem hohlen Stamm gleichsam seinen Schoß als Zufluchtsort für die verlassenen und durch die Scheidewand von Thier und Mensch trotz ihrer Vereinigung doch getrennten Kinder. Der bildende Künstler aber erreicht hiermit ein hohes Ziel seiner Kunst, indem er dem Beschauer zur Weiterdichtung und zur Ausbildung des angedeuteten Keimes anregt. Das Schwesterchen ist noch Kind, und die Körperbildung läßt die künftige Entfaltung nur ahnen. Auf dem rechten Seitenbild, der Auffindung, ist sie zur vollen Jungfrau herangereift, die den heranreitenden Königssohn wie ein verkörpertes Märchen anmuthen mußte. Und daß das Brüderchen auch als Reh in der Entwicklung nicht zurückbleibt, zeigen uns die beiden Hörner, welche auf dem Bilde der Verwünschung erst im Keime sich zeigten. Und wie vorzüglich ist gerade bei der Begegnung die innere Bewegung charakterisirt! Schwesterchen und Reh schauen dem Königssohne entgegen: Die Jungfrau mit jener instinktiven Ahnung einer ihr Bestes bedrohenden Gefahr, das Reh mit der schärfsten gespanntesten Aufmerksamkeit, als wolle es, hülflos selbst, wie es gerade in dieser Verwandlung ist, den Kampf zum Schutze der Schwester aufnehmen. Und wie trefflich ist das Momentane ausgedrückt! Eben hatte die Schwester saftiges Gras für ihren Pflegling gesammelt — kann sich doch nie die liebende Fürsorge der weiblichen Natur verleugnen — da tritt die Gefahr ein: mit der rechten Hand preßt sie die Kräuter an sich, mit der linken umschlingt sie den spähend vorgebeugten Hals des Reh's, bis der nächste Augenblick die Gefahr beseitigen wird. Diese Darstellung möchte wohl der Glanzpunkt des Ganzen sein. Auf dem Hauptbilde ist es dem Künstler gelungen, die ernste Handlung mit Humor zu würzen. Der Bruder eilt aus dem etwas steif daliegenden Rehfelle der Schwester entgegen, die ihm als reichgeschmückte Königin die Arme öffnet, und wir wollen es der Harmonie des Ganzen gerne zu Gute halten, daß er gleich in reichem Gewande erscheint, ohne die Vexirfrage zu stellen, woher es denn gekommen. Der König, offenbar in Erwartung der Entzauberung, sitzt neben den Geschwistern, und sein Erstaunen, mit Freude über den stattlichen Schwager gemischt, bricht deutlich aus Bewegung und Gesichtsausdruck hervor. Rings um ihn stehen Herren und Damen seines Hofes; der Kanzler in rothem Gewande, der nachdenklich die Hand an die Lippen legt, hinter ihm ein kleiner dicker Ritter, der sich strecken muß, um dem großen Kanzler über die Schulter zu sehen u. a. Auf der anderen Seite ein dicker Flötist und ein schmaler Guitarrespieler, welcher mit voller Hingebung singt — eine Gesellschaft, welche etwas Absichtloses in das Ganze

bringt, dahinter ein Page, welcher einem Ritter Wein reicht, plötzlich die Entzauberung merkt, sich erschrocken umdreht und das Brett mit Becher fallen läßt u. s. w. In der Landschaft spaziert ein Pärchen, reden Leute von gar wichtigen Dingen, die sich in der Stadt zugetragen haben mögen, welche rechts das Bild im Hintergrunde abschließt. Links fließt ein Bach, an welchem ein Höfling sich mit Fischen unterhält, und weiter zurück lodert der Scheiterhaufen. So hat das Ganze einen reichen Inhalt. Wir wünschen nur, daß, wenn der junge Künstler sich wieder einen derartigen Stoff wählt, er die Form des Cyclus wählen möge, welcher dem Charakter der folgerichtig sich entwickelnden Handlung weit besser entspricht. Bleibt doch auch in ihm durch Abwechslung größerer und kleinerer Felder, natürlich in regelmäßiger Ordnung, Gelegenheit genug, die wichtigeren Momente durch ausführlichere Darstellung hervorzuheben.

Gleichzeitig mit diesem Werk eines jungen Künstlers hat ein bewährter Meister eine neue Arbeit ausgestellt. Es ist Kaupert, welchem erst kürzlich auf der Wiener Ausstellung für seine Eva der Preis zu Theil geworden ist. Diesmal ist es eine Porträbüste in Marmor, mit welcher er uns erfreut. Sie giebt auf's Neue Zeugniß von der ihm eigenthümlichen Tiefe der Auffassung, welche im Einzelnen sein Wesen zu erkennen und zur Darstellung zu bringen sucht. Gerade dadurch, daß wir fühlen, daß dieses Frauenantlitz mehr enthält als ein momentaner Anblick gewähren könnte, daß es der Spiegel einer in ihrer Gesammtheit aufgefaßten Persönlichkeit ist und somit typischen Gehalt hat, werden wir von ihnen gefesselt. Dazu kommt nun freilich die vorzügliche Ausführung, welche die interessanten Züge erst recht in ihrer Bedeutsamkeit hervortreten läßt. Auf schlankem Hals in schönster Linienführung erhebt sich frei der gradeaus mit sinnigem Auge blickende Kopf. Vor der blühenden Brust, welche vom Hals ein leicht geschlungenes doppeltes Korallenband abschließt und die diskret verhüllt ist, steckt eine Rose. Die ganze Büste wird von einem um die Schulter geschlagenen Tuche umrahmt. Die vorzügliche Auffassung und Ausführung lassen um so mehr wünschen, daß es dem Künstler gestattet sein möge, seine Tüchtigkeit auch in der Ausführung eines Werkes eigner Erfindung, wie z. B. seiner Eva, zu bewähren!

Kunstliteratur.

Lehrbuch der Perspektive, zum Schulgebrauch und zum Selbstunterricht, von Prof. Wilhelm Streckfuß, Porträt- und Landschaftsmaler. Mit einem Atlas. 2. Aufl. Breslau, Verlag von Eduard Trewendt. 1874. 8.

Principien der Perspektive und deren Anwendung nach einer neuen Methode von Gustav Seeberger, Maler und Professor der Perspektive rc. an der königl. Akademie der Künste in München. München, C. Th. Riedel. 1874. 8.

Es gehört zu den interessantesten Exkursen auf dem Gebiete der Kunst, den Erscheinungen zu folgen, die unbewußt, rein aus der Erfahrung gebildet, oft längst in aller Vollkommenheit zu Tage traten, bevor es der mathematischen und naturwissenschaftlichen Forschung gelang, ihre Gesetze zu entdecken. So bewundern wir die Anatomie in den griechischen Skulpturen und sehen diese Wissenschaft erst 2000 Jahre später emporblühen, beobachten an den Tempeln der Akropolis optische Korrekturen und suchen erst jetzt ihre Ursachen mit einem Apparat von Wissenschaften festzustellen, der den Griechen nicht gegeben war; auch in Bezug auf die Farbenlehre eilte die Kunst der Wissenschaft voran und in so manchen anderen Dingen, die nur bisher von diesem Standpunkte aus vielleicht noch nicht beachtet wurden.

Ein höchst interessantes Kapitel für derartige Untersuchung gäbe denn die Perspektive; sie ist wohl in der Kunst am längsten dem Auge fremd geblieben; das Alterthum kennt sie nicht; weder bei den Aegyptern, noch den Assyriern finden wir das Bestreben, das Räumliche darzustellen, wie es dem Auge erscheint; Alles wird entweder in der einfach geometrischen Ansicht oder in der sogenannten Projektion wiedergegeben; die Griechen leisteten bei ihrer ausgesprochen plastischen Anschauungsweise von vorneweg auf jede räumliche Darstellung Verzicht; erst in der Renaissance, da sich die Kunst über die Tradition erhob und gerade durch die Wissenschaft die Anschauungen sich klärten, beginnt der Raum in den Bildern nach mathematischen Prinzipien sich zu gestalten, und die schwankende Erfahrung sich bestimmten Gesetzen unterzuordnen. Die glänzende Entfaltung der Kunst nach allen Richtungen hin war in jener goldenen Epoche vornehmlich dem gleichzeitigen Aufschwunge der Hilfswissenschaften der Kunst zu danken; denn was in mancher Beziehung auf dem Wege der Erfahrung nur mühevoll in Jahrhunderten gewonnen werden konnte, bestimmten von jetzt an einfache Naturgesetze.

Unter allen Hilfswissenschaften der Kunst beruht vielleicht die Perspektive auf den einfachsten Prinzipien daß sie aber trotzdem lange den Darstellungen fremd blieb, ist leicht erklärbar; denn solange das Auge und überhaupt die Eigenschaften der Linse nicht bekannt waren, konnte ja jeder Versuch, bildlichen Darstellungen im Raume Gesetze zu Grunde zu legen, nur hypothetisch sein. In der Barockzeit begannen die Wissenschaften von der Kunst sozusagen in's Kraut zu schießen; die Anatomie wie die Farbe wachsen in's Uebernatürliche aus: aber die Perspektive, als bereits mathematisch begründete Wissen-

schaft, konnte in keine Verirrungen mehr verfallen, sie feierte im Gegentheil gerade in jener Epoche ihre glänzendsten Triumphe; durch sie dehnen sich die Räume nach allen Richtungen in's Unendliche, sie wird ein Hauptfaktor der Dekoration, der zur Zeit wohl jeder ernste Gehalt abging, die aber gerade in diesen Täuschungen, in dem Scheine des Aeußerlichen wieder dem Auge manch angenehmen Reiz bot. Mit der Einkehr in den Klassicismus wurde mit dem Erreichten auf diesem Gebiete schnöde gebrochen, und wenn wir die ersten Blätter der Koryphäen unsrer deutschen Kunst in Bezug auf Perspektive untersuchen, so finden wir, wie sich diese Wissenschaft geradezu von neuem erst ihr Terrain in der Kunst erobern mußte. Die modernen Künstler, die in dem vorherrschenden Realismus sich mehr auf „Gefühls-Virtuosen" hinausarbeiten, als daß sie auf jenes positive Wissen im Darstellen den Werth legten, welches die Künstler der Renaissance in so hohem Grade auszeichnet, vernachlässigen es leider nur zu oft, zur Kontrolle ihres Empfindens in der Perspektive Zirkel und Lineal anzuwenden; nur zu oft begegnen uns auf den bestgemalten Bildern störende Fehler in Bezug auf das Verschwinden der Linien. An Lehrbüchern für Perspektive mangelt es heutzutage nicht, wohl aber sind speciell für die Zwecke der ausübenden Künstler praktische Methoden selten zu finden. Ein wissenschaftliches Lehrbuch für Künstler darf sich nicht viel in Theorien ergehen, muß mit wenig Mitteln viel geben und stets das Praktische im Auge behalten.

Von den neueren Erscheinungen auf diesem Gebiete besitzt das oben bezeichnete Werk von Streckfuß alle diese guten Eigenschaften und ist auch seiner Handlichkeit halber den Praktikern bestens zu empfehlen. Da der Verfasser selbst Maler ist, konnte er wohl den Bedürfnissen nach dieser Richtung in der umfassendsten Weise Rechnung tragen. Das Buch kann in seiner zweiten Auflage durch die vollständige Umarbeitung des Stoffes, mit Einbeziehung der Ergänzungen und neuerer Konstruktionen, als ein ganz neues Werk betrachtet werden. Ein besonderes Augenmerk bei der Darstellung der Objekte im Konstruktiven ist auf Einfachheit genommen, ohne der Klarheit und Faßlichkeit Eintrag gethan zu haben. Sehr zu loben ist auch die Auswahl der praktischen Beispiele, die wohl alle wichtigen Fälle, die einem Maler vorkommen können, in sich schließen; auch die Motive für Schattenkonstruktionen (bei Sonnen- und künstlichem Lichte) und Wasserreflexe sind für das Studium als höchst anregend zu bezeichnen. Die (77) Tafeln des Atlas sind mit der größten Präcision gearbeitet; der Text ist klar und deutlich und enthält nichts Ueberflüssiges als die von dem Autor zur leichteren Einprägung in das Gedächtniß verfaßten „Fibelverse", die bei einer neuen Auflage hoffentlich wieder wegbleiben werden. Das „Denken im Raum" darf doch kaum solche kindliche Hilfsmittel mehr beanspruchen, und wem einmal die Raumgesetze klar geworden sind, dem kommen Begriffe, wie Horizont, Distanz, Verschwindungspunkte ꝛc. nicht so leicht mehr abhanden. Besonders darf der Maler bei der „Konception des Raumes" in solchen Dingen nicht in Verlegenheit kommen, der freilich bei Entwürfen oft erst die Gestalten sozusagen umhüllt; denn äußerst selten werden Figuren in einen vorausbegrenzten Raum gezeichnet, das Umgekehrte findet viel öfter statt und ist nicht selten Ursache von jenen zuweilen unausweichlichen Fehlern.

Um die nach dem Gefühle entworfenen perspektivischen Linien in einem Bilde mit dem geringsten Aufwande von Konstruktion zu rektificiren, ist Gust. Seeberger's Methode unter den bekannteren als eine der besten zu empfehlen. Der Verfasser hatte schon in einem früher (1860) erschienenen Werkchen eine zweckmäßige Methode zur Antragung perspektivisch rechter Winkel und zur Auffindung der in der Perspektive gebräuchlichen Hilfspunkte aufgestellt; in genannter Schrift lehrt er mittelst eines äußerst einfachen Verfahrens in der Bildfläche, bei gegebenem „Auge" und „Horizont" für alle Richtungen der Linien im Raume die nothwendigen Hilfspunkte abzuleiten und so die Formen unter die Gesetze der Perspektive zu stellen, ohne die sonst gebräuchlichen komplicirten Konstruktionen anzuwenden, die meist über den Raum der Bildfläche hinausgehen und schon darum für den Praktiker unbequem sind. Für die Anwendung der Methode wird selbstverständlich die Kenntniß der allgemeinen Lehrsätze der Perspektive vorausgesetzt, und dafür giebt der Verfasser in den ersten Abschnitten seines Werkchens einen kurzen Abriß derselben mit sorgfältig gewählten Beispielen; in dem folgenden Abschnitt V entwickelt er dann seine vereinfachten Sätze, die sich im Wesentlichen auf die Ableitung sämmtlicher perspektivischer Hilfspunkte aus dem perspektivischen rechten Winkel gründen. Zugleich illustrirt der Autor sein Verfahren in einigen hübschen Beispielen, in den beigegebnen Tafeln, durch die der Studirende auf den ersten Blick in die Sache eingeführt wird.

J. L.

Kunstvereine.

△ **Münchener Kunstverein.** Dem Rechenschaftsberichte des Verwaltungs-Ausschusses des Kunstvereins in München für das Jahr 1873 entnehmen wir folgende Daten. Der Verein hat mit dem Jahre 1873 das funfzigste Jahr seines Bestehens vollendet. (Warum diese Thatsache von den Vereinsbehörden so gänzlich unbeachtet blieb, darüber giebt der Rechenschaftsbericht keinen Aufschlüß.) In diesem Zeitraume eines halben Jahrhunderts hat der Verein den Betrag von 1,247,189 fl. füc den Ankauf und beziehungsweise für die Herstellung von Kunstgegenständen verausgabt. Dadurch hat er Vielen das Betreten der Künstlerlaufbahn möglich und noch Mehreren die Fortsetzung derselben wesentlich leichter gemacht. In unseren Tagen aber, in denen gar mancher Künstler sich mehr oder minder dem Nichts gegenüber gestellt sieht, sofern er sich in besseren nicht vorgesehen, gewinnen die Kunstvereine gerade

nach dieser Richtung hin eine neue tiefgehende Bedeutung und es mag deshalb schon derjenigen Männer mit Pietät gedacht werden, welche mit einer Anzahl von Gesinnungsgenossen am 26. November 1823 den Grundstein zum Münchener Kunstverein legten. Es waren dies Friedrich v. Gärtner, Peter v. Heß, Daniel Quaglio und Josef Stieler. — Weiterhin bringt der Bericht die Mittheilung, daß für das Jahr 1874 ein Stich von Friedr. Zimmermann: „Kaiser Carl V. bei Fugger" nach C. Becker, als Vereinsgeschenk gewählt und zugleich mit dem genannten Künstler die Lieferung eines weiteren Blattes: „Franz nimmt Abschied vom Bischof von Bamberg" (Scene aus Götz von Berlichingen) ebenfalls nach einem Gemälde C. Becker's vertragsmäßig vereinbart wurde, welcher Stich für das Jahr 1877 bestimmt ist und ein Seitenstück zu dem für 1874 bestimmten bildet. Desgleichen trat der Verwaltungs-Ausschuß mit dem Kupferstecher Joh. Burger wegen Herstellung eines für das Jahr 1875 in Aussicht genommenen Stiches nach Eduard Grützner's „Jägerlatein" in Unterhandlung. Höchst charakteristisch für die dermaligen Zeitverhältnisse ist, daß obwohl die Anzahl der Verloosungsgegenstände in Folge Steigerung der Mitgliederzahl erhöht werden mußte, die Vereinsbehörden dennoch bei diesem Theile ihrer Aufgabe nicht mit jenen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten, welche sich früher so fühlbar machten: eine natürliche Folge der vor Kurzem eingetretenen Stockung des Kunsthandels. Die Gesammtzahl der ordentlichen und außerordentlichen Mitglieder betrug im Vorjahre 3931 und stieg im Jahre 1873 auf 4125. Die Ausgaben betrugen 49,386 fl. 44 kr., die Einnahmen 49,740 fl. 59¾ kr. Von jenen trafen 40,839 fl. 21 kr. auf den Ankauf von Gewinnsten und des Vereinsgeschenkes. Die Gewinnste bestanden in 115 Kunstwerken im Ankaufspreise von 30 bis 900 fl. Im Laufe des Jahres gingen die Vereinsmitglieder: die Landschaftsmaler Carl Haefner, Ernst Reiniger, Tobias Andreae, Fritz Bamberger und Friedr. Johannes Kugler, der Oberbaurath Gg. Friedr. Ziebland und der Bildhauer Anselm Sickinger mit Tode ab. Zwei von ihnen, Andreae und Kugler endeten durch Selbstmord.

Sammlungen und Ausstellungen.

‡‡. **Oesterreichischer Kunstverein.** Im Monat März war zu dem bereits Besprochenen noch eine Sammlung von etwa 120 modernen Bildern hinzugewachsen, die am 30. und 31. zur Versteigerung gelangten. Es waren zumeist kleinere Kabinetstücke von guten Namen und mitunter von bedeutendem Werthe, die um theures Geld noch vor dem Krach erworben, jetzt in aller Bescheidenheit die Salons verließen, um wieder zu Markte zu gehen. Vieles davon ist von früheren Ausstellungen her bekannt und überhebt uns bei dieser „Uebersiedlung" der Besprechung; was direkt aus den Ateliers bezogen sein mochte, bestand aus kleineren Studien und Skizzen. Als das hervorragendste dürfte O. Achenbach's „Neapel mit dem Regenbogen" zu nennen sein, ein Farbenaccord von wunderbarer Stimmung. Koller's „Faust und Margarethe" ist mit echt deutschem Fleiße gemalt; die höchste Eleganz in der Pinselführung zeigte Vinea in seinem Miniatur-Oelbildchen „Nach der Toilette". Halauska war mit einer poesievollen „Hochgebirgs-Landschaft" vertreten, Ribarz mit „Motiven aus Venedig, die nur, wie alle Arbeiten dieses Künstlers, etwas hart in der Farbe gehalten waren. Von Bensa, dem besten unter den Nachahmern Pettenkofen's, fanden sich zwei treffliche Bildchen, „Ungarischer Bauernwagen" und „Ungarisches Fuhrwerk." Von Rumpler ist ein „Bauernhof mit Staffage" und „Der kleine Patient" der netten, sorgfältigen Zeichnung wegen zu erwähnen. Die Landschaften von Jettel zeigten nur wieder, wie die meisten anderen Bilder dieses talentvollen Künstlers, das absichtliche Suchen nach uninteressanten Motiven. Die Oelskizzen von Schindler können als genial-nachlässig bezeichnet werden. Lieblich, wie immer, stand Koekkoek in seinen Landschaften da; Isabey dagegen gewaltig und ungestüm in einer Strandscene bei Sturm. Verlat's „Enten", ein älteres Bild, zeigte alle Vorzüge des Meisters, aber einen auffallenden Mangel an Luftperspektive. Im Uebrigen fanden sich noch gute Bilder von Conti, Desanx, Laurens, G. Induno und Gude. Als Neuigkeit ist endlich noch ein kleines historisches Gemälde von Matejko hier anzuführen: „Mathias Borkowicz, Wojewode von Posen, wird in den Hungerthurm geworfen." Der gefürchtete Raubritter, der dem König Kasimir den Eid auf Treue und Unterwerfung gebrochen, wird mit einem Eimer Wasser und einem Bündel Heu in die grausige Tiefe gesenkt. Scharfe Charakteristik, energische Zeichnung und dramatisches Leben, die Hauptvorzüge des Künstlers in seinen größeren Schöpfungen, finden wir auch auf diesem Bilde wieder, aber auch die beißende Farbenscala und das zu derbe Markiren des Einzelnen auf Kosten des Ganzen.

Vermischte Nachrichten.

△ **Münchener Kunstgewerbeschule.** Diese ungemein stark besuchte Anstalt ward bekanntlich nach ihrer Uebernahme durch den Staat in einem Theile jener Lokalitäten untergebracht, in denen sich früher die königl. Gemäldegalerie und später die sogen. vereinigten Sammlungen befunden haben. Es handelte sich zwar nur um ein Interim, aber „das Interim hat den Schelm hinter ihm" sagt das alte Sprüchlein, dessen Wahrheit sich auch in diesem Falle bewährt. Es sind seitdem mehrere Jahre verflossen, und die Kunstgewerbeschule befindet sich noch immer in Räumen, wie sie unzweckmäßiger absolut nicht gedacht werden können. Dieser Mißstand lenkte in jüngster Zeit die Aufmerksamkeit der vorgesetzten Behörde auf das Gebäude der königl. Glasmalanstalt, und sie ließ deshalb durch einen Sachverständigen Erhebungen darüber pflegen, ob und in welcher Weise die Kunstgewerbe-Schule daselbst untergebracht werden könnte. Die Erhebungen aber haben dargethan, daß dies nicht wohl thunlich sei, und so wird das Interim wohl noch einige Jahre dauern.

* **Cornelius-Denkmal.** Gegen den preisgekrönten Entwurf von Donndorf für das Düsseldorfer Cornelius-Denkmal erhebt ein Münchener Korrespondent der Augsb. Allg. Ztg. einige, wie uns dünkt, beachtenswerthe Einwendungen. Besonders wird die Stellung des Kopfes getadelt. Der Künstler hat Cornelius mit nach rechts aufgeworfenem Kopf und emporblickenden Augen dargestellt. „Es liegt eine herausfordernde Ueberhebung in dieser Bewegung, die dem Cornelius weltpolweit fernlag, sowie wenn sie beabsichtigt wurde, eine himmelanstrebende Weltverachtung. Gradaus wie sein Weg, war sein Blick. — So kannten wir ihn; so möchten wir ihn wiedersehen; so dem nachfolgenden Geschlecht überliefert wissen."

Eingesandt.

Bonaventura Genelli. Zur Vervollständigung eines Lebensbildes Bonaventura Genelli's bittet Unterzeichneter um Briefe des Meisters und Mittheilungen über ihn.

Weimar. Dr. v. Donop.

Berichtigungen.

In Nr. 23 der Kunst-Chronik, Sp. 373, Z. 16, v. u. lies „Jentzen" (statt: Sentzen).

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Bach, Max, Musterbuch für Zeichner, Lithographen und Graveure und Kunstgewerbe. Eine Sammlung von Ornamenten, Titelverzierungen, Vignetten, Decorationen etc. aus der spätgothischen- und der Renaissance-Zeit. kl. Folio. Carlsruhe, Veith.

Nordhoff, J. B., Die kunstgeschichtlichen Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westfalen. gr. 8⁰. broch. 1873. Bonn, Georgi.

Parker, John Henry, The archaeology of Rome. gr. 8⁰. cart. vol. I.: The primitive fortifications; the walls and gates of Rome; the historical construction of walls. vol. I. part. II. Illustrations. Oxford, James Parker & Co. (Berlin, b. Asher & Co.)

Reber, Franz, Geschichte der neueren deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Ausstellung 1873 mit Berücksichtigung der gleichzeitigen Kunstentwickelung in Frankreich, Belgien, Holland, England, Italien u. Russland. I. Lfg. gr. 8. br. Stuttgart, Meyer & Zeller.

Redtenbacher, Rudolf, Vorbilder für Bautischlerarbeiten, zunächst der Renaissance in Italien. Nach den Originalaufnahmen gezeichnet und herausgegeben. Folio. Heft I. II. Carlsruhe, Veith.

Vollmer, Illustrirtes Wörterbuch der Mythologie. 3. Auflage. gr. 8⁰. br. Lfg. 1. 2. Stuttgart, Hoffmann.

Zeitschriften.

Deutsche Bauzeitung. No. 17.

Die Moscheen zu Constantinopel. Eine architektonische und baugeschichtliche Studie. Von F. Adler. I. Artikel. Das Bauwesen auf der Wiener Weltaustellung.

Chronique des arts. No. 6–9.

Les musees nationaux. — Statistique des musées de Florence.

Gazette des Beaux-Arts. März.

A propos d'un dessin de Michel-Ange von E. Galichon. — Les enfants de Charles I. de Van Dyck. — Hills, graveur Anglais. I. Artikel. Von P. Senneville (Mit Illustrationen) — Les paysagistes contemporains. Daubigny. I. Artikel. Von F. Henriet. (Mit Abbildungen) — Pallas Athéné, von L. Ménard. (Mit Abbildungen) — Le palais du Té à Mantoue. Von R. Ménard. (Mit Abbildungen.) — Les dernières lettres de Prud'hon. Von E. Marcille. — Beigegeben: Sturz des Phaëton, Facsimile nach einer Handzeichnung Michelangelo's. — Die Kinder Karl I. Nach Van Dyck radirt von A. Lalauze; Der Sumpf, Originalradirung von Daubigny. —

Gewerbehalle. März.

Die Wiener Weltausstellung und die Kunstindustrie. Von Jacob Falke: VIII. Lederarbeiten und Email. — Einfassung von einem romanischen Grabstein in der Kirche Sanct Maria auf dem Kapitol zu Köln. — Ornamente aus dem 15. Jahrhundert; deutsche Renaissance. — Von der Wiener Weltausstellung: Thüraufsatz von Fr. Schönthaler; Albumdecke im Stile des XVI. Jahrhunderts in Nußbaumholz; Kästchen in Silber und emaillirt; Serviette in Leinendamast, nach Zeichnungen von B. Schreiber und Theod. Grosse, Damentoilette in Bronze mit Gravirung und Email; Phantasie-Kopfschmuck. — Ferner Entwürfe zu Plafondmalereien, Waschkomode, Schreibtisch, Kasten in Ebenholz mit Elfenbeineinlagen, Büffet, Abendmahlkelch.

Im neuen Reich. No. 11.

Ueber die griechisch-römische Kunst. Von C. Aldenhoven.

Journal des Beaux-Arts. No. 3.

Dix nouvelles eaux-fortes par Ch. Storm de Gravesande. —

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. No. 102.

Vorlagen für den Zeichenunterricht. — Bericht über die „Réunion des fabricants des bronzes de la ville de Paris."—

Christliches Kunstblatt. No. 3.

Christian Daniel Rauch. — Die neue Kirche zu Roßla am Harz. — Die hebräischen Heiligthümer am Titusbogen.

Das Kunsthandwerk. Heft V.

Schale aus Serpentin, XVI. Jahrhundert, k. Nationalmuseum in München. — Kachelofen im Schloss Wülflingen bei Winterthur, XVII. Jahrhundert. — Gitter in Schmiedeeisen, XVI. Jahrhundert, aus dem Münster zu Constanz. — Truhe aus dem Museum vaterländischer Alterthümer in Stuttgart, XVII. Jahrhundert. — Viereckige Kupferplatte, XVI. Jahrhundert, im Besitze des Grafen von Pourtales in Berlin. — Holzeinlagen aus Sta. Anastasia in Verona, XV. Jahrhundert.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. 1874. Supplementband. IV. Band.

Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von Bernh. Grueber. (Fortsetzung.) — Ueber den Stil in der Wappenkunst. Von Dr. Ernst Hartmann-Franzenshuld. — Donatello, seine Zeit und Schule. Von Dr. Hans Semper. (Fortsetzung.) — Die Pfarrkirchen Maria Gail und St. Stephan, sowie die Filialkirche St. Kanzian bei Villach. Von Joh. Gradt. — Die Resultate des ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien. Von R. v. Eitelberger. — Vom Alterthums-Vereine zu Wien.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

10. April.



Nr. 26.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die neuen Erwerbungen der Berliner Gemäldegalerie.

Von H. Lücke.

Das Interesse, das die neuen Erwerbungen der Berliner Galerie in mehr als einem Sinne erwecken, hat schon in verschiedenen öffentlichen Besprechungen lebhaften Ausdruck gefunden. Nach einer langen Reihe von Jahren, während deren es der Museumsverwaltung fast gänzlich an Mitteln zu Bilderankäufen gebrach, sind diese Erwerbungen die erste bedeutende Bereicherung der Galerie, erfreulich vor allem als ein Zeugniß der gesteigerten Theilnahme, die von Seiten des Staats unter der Gunst der gegenwärtigen finanziellen Verhältnisse den künstlerischen Angelegenheiten zugewendet wird. Zugleich ist mit diesen Erwerbungen die Thätigkeit der neuen Galeriedirektion zum ersten Mal an die Oeffentlichkeit getreten. Wie die Verhältnisse der Anstalt lagen, war mit der nicht unbedeutenden Erhöhung des ordentlichen Museumsetats im J. 1872 für den Zweck von Bilderankäufen doch nur erst wenig geschehen. Während der Zeit, wo die Galerie auf Ankäufe gänzlich verzichten mußte, hatte sie mit dem Kunstmarkt nach und nach jeden lebendigen Zusammenhang verloren; es fehlte an allen kunsthändlerischen Beziehungen, auf die man hätte rechnen können. Unmittelbar nach seiner Berufung zum Direktor der Galerie unternahm deshalb Dr. Julius Meyer mit der Vollmacht zu neuen Erwerbungen eine Reise nach Italien, von welcher der größere Theil der neuen Gemälde als Hauptgewinn heimgebracht wurde. Gleichzeitig aber wurden — und dies ist kaum als ein geringerer Gewinn zu betrachten — mit den wichtigsten Punkten des italienischen und später auch mit den Hauptplätzen des außeritalienischen Kunstmarktes Verbindungen angeknüpft, die vor allem die Gewähr bieten, daß die Galerie von bedeutenden Vorkommnissen auf dem Gebiete des Kunsthandels in Zukunft rechtzeitig Kunde erhält. Auf neuen Zuwachs darf man um so sichrer hoffen, da für die bereits gemachten Ankäufe der im vorigen Jahr gestiftete außerordentliche Museumsfonds noch nicht angegriffen wurde.

Für die Würdigung der neuen Erwerbungen, die an sich, nach ihrem künstlerischen Werth, wie in Rücksicht auf die Verhältnisse, unter denen sie zu Stande kamen, ohne Zweifel überraschend glückliche zu nennen sind, kommt insbesondere auch der eigenthümliche Charakter der Berliner Sammlung in Betracht. Bekanntlich ist die Mannigfaltigkeit, mit welcher die verschiedenen Epochen und Schulen der Malerei in ihr vertreten sind, das Systematische der Anlage ein Hauptvorzug der Galerie, der sie für das kunstgeschichtliche Studium besonders wichtig und werthvoll macht. Auf die Vervollständigung derselben vom historischen Gesichtspunkte war daher bei den Erwerbungen wesentlich mit Bedacht zu nehmen; sie entsprechen in der That manchem wichtigen Bedürfniß der Galerie, und einzelne der Bilder, wie namentlich einige der bisher nur schwach vertretenen holländischen Schule, erscheinen unter diesem Gesichtspunkte von erhöhtem Werth. Daß das historische Interesse nicht in einseitiger Weise maßgebend gewesen, kann aus der nachfolgenden Charakteristik der Bilder erhellen.

Zwei Hauptwerke aus der florentinischen Schule des 15. Jahrhunderts sind an erster Stelle zu nennen. Das eine derselben, ein großes Gemälde Luca Signo-

relli's, Pan in der musicirenden Gesellschaft von Nymphen und Hirten, kam erst vor wenigen Jahren, nachdem es lange Zeit gänzlich verschollen gewesen, in Florenz wieder zum Vorschein und wurde bald nachher in Crowe und Cavalcaselle's Geschichte der italienischen Malerei besprochen. Es gehört zu den bedeutendsten, reifsten und eigenthümlichsten Werken des großen Cortonesen. Mythologische Gegenstände, wie der, den es darstellt, wurden in jener Zeit der aufblühenden Renaissance von den Malern noch selten behandelt, sie waren nur für den Geschmack der humanistisch Gebildeten in den vornehmsten Kreisen der Gesellschaft, und auch Signorelli, dem solche Stoffe nach der ganzen Art seines künstlerischen Naturells auf's lebhafteste zusagen mußten, fand zu ihrer Darstellung keinen häufigen Anlaß. Wahrscheinlich verdankte das Bild seine Entstehung der nahen Beziehung des Künstlers zu Lorenzo Magnifico, dem er, wie Vasari berichtet, zwei Gemälde, eine Madonna und eine tela mit der Darstellung einiger nackter Götter (alcuni dei ignudi) zum Geschenke machte*). Das letztere war vermuthlich die Darstellung des Pan; wenigstens paßt die unbestimmte Angabe Vasari's auf keines der andern uns bekannten Gemälde des Meisters. Eines der Freskobilder, mit denen er den Palast Pandolfo Petrucci's in Siena schmückte, war, wie es scheint, eine Wiederholung dieser Komposition.

Die idyllische Scene, die unser Bild in lebensgroßen, nackten Figuren schildert, gehört einem Kreise von poetischen Vorstellungen an, die in der Dichtung der Renaissancezeit eine wichtige Rolle spielten. Die bukolische Poesie ward nach dem Muster der Alten von Petrarca bis auf Sannazaro eifrig gepflegt, sie gehörte zur Lieblingslectüre der Gebildeten. Ein bestimmtes Motiv aus der Geschichte des Hirtengottes scheint der Komposition Signorelli's nicht zu Grunde zu liegen; nur der Zustand eines idyllischen Naturlebens, wie es das Ideal dieser Dichtung war, sollte in dem arkadischen Konzert, in der Gestalt des Gottes und seiner Umgebung geschildert werden. Die Mitte des Bildes**) zeigt den jugendlichen Pan, in phantastischer Landschaft auf einem Felsstück sitzend, mit der Orgelflöte in der Linken, die er pausirend ruhend läßt, um sich ganz dem Genuß des Zuhörens hinzugeben. Ihm zur Rechten, den Rücken halb nach dem Beschauer gewendet, steht eine schlanke Jünglingsgestalt (vielleicht Olympus), mit der Rohrflöte an den Lippen, zur Linken ein älterer Hirt, mit dem lebendigsten Ausdruck aufmerksamen und bedächtigen Lauschens, den Kopf vorgeneigt, die eine Hand taktirend erhoben; auf derselben Seite, ganz im Vordergrund eine Nymphe (Echo oder Syrinx), die eben im Begriff ist, die Flöte wieder zu erheben, die Rechte auf einen dünnen Stab gestützt, an der ein Täfelchen mit dem Namen des Künstlers angebracht ist („Luca Cortonen"). Ihr gegenüber, auf der andern Seite des Bildes wieder ein älterer Hirt mit struppigem Barthaar, der über seinen langen Stecken gebeugt gleichfalls mit sinnender Aufmerksamkeit zuhört. Zwischen ihm und der Nymphe liegt behaglich am Boden hingestreckt ein junger kräftiger Bursche, mit Weinlaub um den Lenden, den rechten Arm auf den Boden gestützt, mit dem linken das Rohr, auf dem er musicirt, hoch aufrichtend. Im Hintergrunde die reich ausgestattete Landschaft; rechts ein hohes Felsenthor von bizarren Formen, links eine Gruppe von Bäumen, unter der zwei Nymphen ruhen, in der Mitte ein antiker Triumphbogen.

Der echteste Jugendgeist der Renaissance spricht aus dem Werke, vor allem die Originalität einer ganz frischen, von bestimmten Formen und Typen der Antike völlig unabhängigen Auffassung der Natur. In der Darstellung des Nackten, der Signorelli vornehmlich den Ruhm verdankt, Michelangelo's Vorgänger zu heißen, ist das Bild eines der vollkommensten des Meisters. Die ganze Schärfe seines ernergischen Formensinnes bekundet sich in der Zeichnung und Modellirung der beiden älteren Hirten, von denen der im Vordergrund in einzelnen, sehr hart accentuirten Theilen der sehnigen Musculatur das Streben nach anatomischer und plastischer Bestimmtheit sogar im Uebermaaße zeigt; ganz im Einklang mit der strengen Individualisirung der Körperformen ist das scharf individuelle Gepräge der Köpfe. Nicht völlig zwanglos im Ausdruck der sehr glücklich gedachten Bewegung erscheint die Figur des jungen, vorn am Boden hingelagerten Hirten, frei dagegen und leicht in der Haltung, von klassischer Noblesse der Formen der Jüngling zur Seite Pan's. Das Schönste aber des Bildes ist die Nymphe im Vordergrund; in der vornehmen Anmuth ihrer ganzen Erscheinung, in der schönen Plastik der Formen, in ihrer graziösen, halb träumerischen Haltung gehört sie ohne Zweifel zu den anziehendsten und edelsten Gestalten in der gesammten Kunst jenes Zeitalters. Ganz ähnlich im Typus des Kopfes, in den Proportionen des Körpers und selbst in der Haltung ist auf dem einen der Freskogemälde Signorelli's im Dom zu Orvieto, in der Versammlung der Seligen, die nackte weibliche Figur im Vordergrunde rechts; doch muß sie, in den Formen schwerer und fleischiger, der Anmuth

*) Vasari-Lemonnier, VI. 141: „L'una e l'altra opera donò al detto Lorenzo, il quale non volle mai di niuno esser vinto in esser liberale e magnifico." Der Zusatz il quale etc. hat etwas Unklares. In der entsprechenden ausführlicheren Stelle der Vasari-Ausgabe von 1550 (II. 522), auf die mich Herr Professor Grimm aufmerksam macht, heißt es deutlich: „Et perchè egli era al disegno molto destro, et al colorire molto agile, no meno che cortese, de la tela et del quadro fece dono a Lorenzo il quale da lui non si lasciò vincere di cortesia.

**) Vergl. die Abbildung in dieser Zeitschr., 1867, S. 278.

ihrer heidnischen Schwester den Vorrang lassen. Die Anordnung der Gruppe, in welcher die Gestalt der Nymphe durch die Gegenüberstellung mit der hartknochigen Figur des greisen Hirten doppelt reizvoll erscheint, ist auf's strengste erwogen und in ihrer Geschlossenheit und kunstvollen Symmetrie von bedeutender Wirkung.

Die Schilderung Pan's hat mit dem ursprünglichen Charakter der antiken Fabelgestalt so gut wie nichts zu schaffen. Bekanntlich hatte schon im späteren Alterthum der untergeordnete Gott des Waldes und der Weide (πάων, pastor), der ausgelassene Liebhaber der Nymphen, der im Kreise des Dionysos meist als komische Figur mit dem Charakter einer lustigen Bestialität auftritt, eine bedeutende Metamorphose erfahren. Durch Mißverständniß oder willkürliche Deutung seines Namens, zuletzt besonders unter dem Einfluß neuplatonischer Anschauungen, war er zu einem All-Dämon geworden, zum Naturgott schlechthin. In der mythologischen Wissenschaft der Renaissancezeit wurde diese Bedeutung mit dem Typus des alten bocksbeinigen Gesellen auf wunderliche, zum Theil schon traditionelle Weise in Zusammenhang gebracht. Boccaccio hat in der Genealogia Deorum gleich zu Anfang ein langes Kapitel, worin er nach seiner bizarren Art die Figur des Gottes in diesem Sinne allegorisch ausdeutet. Die Hörner Pan's, das gefleckte Luchsfell, die zottigen Bocksfüße, die harmlose Hirtenflöte werden zu ebenso vielen Anspielungen auf das Universum, zu Symbolen der Mond- und Sonnenstrahlen, des gestirnten Himmels, des bewachsenen Erdreichs, der Sphärenharmonie. Merkwürdig ist, wie dann aus einem Theil dieser Auslegungen wieder konkrete Attribute des Gottes wurden. In einem Anhang zu Sannazaro's Arcadia wird über Pan bemerkt: E dio de pastori e si forma in somiglianza della natura. Egli ha le corna simili a raggi de sole e della luna. Ha una stella nel petto etc. In Signorelli's Bild zeigt Pan nun wirklich statt der Hörner eine weitgeschweifte Mondsichel und zudem noch um den Kopf einen Lichtschein in Glorienform; das über beide Schultern zurückgeschlagene Gewand ist vorn auf der Brust mit Sternen besetzt. Der Hirtengott erscheint hier als der Santo Pan, als der er von Sannazaro geschildert wird, gewissermaßen als ein moderner Dionysos.

Die künstlerischen Formen, in denen diese erhöhte Bedeutung des Gottes Ausdruck fand, vor allem die Idealität, die in der Bildung des jugendlichen, von reicher Lockenfülle umgebenen Kopfes erstrebt ist, steht freilich zu dem Ueberrest des alten halbthierischen Typus, zu den struppigen, mit ganz unbekümmertem Naturalismus behandelten Bocksbeinen im seltsamsten Widerspruch. Die sorglose Willkür in der Mischung dieser disparaten Elemente gehört ganz eigentlich zu den barocken Zügen der Renaissance. Zur Verschärfung des wunderlichen Contrastes dient noch der eigenthümliche Gefühlsausdruck, der im Charakter der Pansgestalt an sich das interessanteste ist: das seitwärts geneigte Haupt, der träumende, fast schwärmerische Blick. Durch die ganze Stimmung des Bildes geht ein elegischer Zug, ein deutlicher Wiederklang jener Stimmung, die in der bukolischen Dichtung der Zeit die vorherrschende war. Das moderne, sentimental gefärbte Naturgefühl, das in den Bukolikern der alexandrinischen und römischen Epoche, den Mustern dieser pastoralen Poesie, schon vernehmlich vorklingt, wurde hier auf den Gott des idyllischen Naturlebens selbst und seine Umgebung übertragen; jene schönste Gestalt des Bildes, die Nymphe im Vordergrunde, ist in ihrer ganzen Erscheinung auch der anmuthigste Ausdruck dieser sehnsüchtig träumerischen Empfindung.

Selbst im Koloristischen hat der Künstler versucht, etwas von dieser musikalischen Stimmung zum Ausdruck zu bringen. Im Allgemeinen ist die Farbe bei Signorelli, neben der Strenge und Großartigkeit der Zeichnung, nicht von eigentlich hervorragender Bedeutung; trotz der harmonischeren Haltung, in der sie auf unserem Bilde nach der glücklichen Beseitigung eines entstellenden Firnisses hervorgetreten ist, hat sie auch hier im Einzelnen viel Hartes und Rauhes; manche Schatten zeigen ein dumpfes, bis zu gewissem Grad allerdings wohl durchgewachsenes Grün; den Gegenständen des Hintergrundes fehlt der Luftton noch gänzlich. Offenbar aber ging der Künstler auf eine ganz bestimmte koloristische Totalwirkung aus; in der Abdämpfung des Gesammttons, in dem mannigfachen Spiel der röthlichen Lichtreflexe suchte er den Charakter und die poetische Stimmung einer abendlichen Beleuchtung wiederzugeben. Ueber den Boden des Vordergrundes fällt der lange Schatten des rechts stehenden Hirten, der Horizont färbt sich im Wiederschein der untergehenden Sonne. Auch in der Contrastirung und Abstufung der Carnation der einzelnen Gestalten, in dem kühlen lichten Fleischton der Nymphe und des Jünglings und in der verschieden nüancirten bräunlichen Färbung der Männergestalten tritt hier mehr, als in manchem andern Werke des Meisters, ein bestimmtes malerisches Gefühl hervor.

Etwas Strenges und Sprödes, eine gewisse, oft so reizvolle Herbigkeit lag noch in Allem, was jenes Jugendalter der Kunst hervorbrachte. Auch in dem, worin Signorelli's eigentliche Größe beruhte und worin er seine Zeitgenossen fast alle so mächtig überragte, hat er eine wirkliche künstlerische Freiheit nicht erreicht. Selbst in den großen und seltenen Vorzügen unseres Bildes zeigt sich eine noch nicht völlig entbundene Kraft; aber jede hervorragende Eigenschaft desselben kennzeichnet zugleich eine Stufe der Entwicklung, von der nur wenige Schritte weiter zur Vollendung führten.

Eine künstlerische Bedeutung ähnlicher Art hat das

andere, höchst merkwürdige Gemälde des florentinischen Quattrocento, das erst vor kurzem ausgestellt wurde, eine Madonna (Halbfigur) mit dem Christuskind im Schooß. Die Holztafel des Bildes war, als es gekauft wurde, in der Mitte von oben bis unten gespalten, an derselben Stelle, wo es, wie die Spuren einer ungeschickten Restauration bewiesen, schon früher einen Bruch gehabt. Die Wiederherstellung der Tafel, die Beseitigung der alten harten Retouchen und ihre Ersetzung durch neue ist mit einer Feinheit und Sorgfalt ausgeführt worden, welche die höchste Anerkennung verdient. Als das Gemälde im vorigen Jahr in Florenz auftauchte, wurde es von namhaften Kennern für das Werk eines der Pollajuoli erklärt. Der Nachtrag zum Kataloge der neu erworbenen Bilder bezeichnet es zum ersten Mal öffentlich mit dem schwer wiegenden Namen Verrocchio's und gibt zugleich für diese vornehme Benennung eine ausführliche und, wie uns dünkt, überzeugende Begründung. Die Merkmale des Bildes, die auf die Pollajuoli — eigentlich nur auf Antonio Pollajuolo — hinzuweisen schienen, der allgemeine Charakter einer streng plastischen Formgebung, namentlich aber die goldschmiedartige Feinheit in der Ausführung der verzierenden Details der Gewänder, sind Eigenthümlichkeiten, in denen sich der Stil Pollajuolo's mit dem Verrocchio's berührt; beide übertrugen von ihrer bildnerischen Arbeit in Gold und Bronze wesentliche Züge auf die Malerei und hatten darin für das ganze Zeitalter eine typische Bedeutung. Anderes aber, vor allem die eigenthümliche Größe, Breite und runde Fülle in den Formen des Kindes, unterscheidet das Bild sehr bestimmt von den Arbeiten jenes Künstlers; die Art der meisterlichen Modellirung hat bei aller Festigkeit, in der sich die plastisch gewöhnte Hand des Meisters verräth, nichts von der metalligen Härte und Schärfe, die Gewandung nichts von der bronzeartigen straffen Steifheit des Faltenwurfs, wie sie den Bildern Pollajuolo's eigen ist, den die Gewöhnung an die Bronzetechnik im Malerischen fast zum Manieristen machte. Der ganze Charakter des Werkes ist, im Vergleich mit den Gemälden dieses Meisters, von einer höheren künstlerischen Qualität.

Bekanntlich hat sich von Verrocchio nur ein einziges, sicher beglaubigtes Bild erhalten, das für sich allein, so bedeutsam es ist, von dem malerischen Stil des Künstlers keine ganz erschöpfende Vorstellung geben würde (Die Taufe Christi in der Akademie zu Florenz); dieser Stil spiegelt sich aber lebendig in den Werken seiner Schule und empfängt ein charakteristisches Licht von den berühmten plastischen Arbeiten des Meisters, so daß die ganze Erscheinung seiner künstlerischen Persönlichkeit in ihren wesentlichen Zügen der Deutlichkeit nicht entbehrt.

Von großem Interesse ist der im Nachtrag zum Ausstellungskataloge auf's genauste durchgeführte Vergleich unseres Gemäldes mit drei Madonnenbildern, die das gemeinsame Gepräge von Verrocchio's Schule tragen. Das eine besitzt das Berliner Museum (N. 108), das andere das Städel'sche Institut in Frankfurt (N. 8), das dritte die Londoner Nationalgalerie (No. 296). In Einzelheiten am auffälligsten ist die Verwandtschaft des neu erworbenen Gemäldes mit dem alten Berliner Bilde, das bisher, wie das Frankfurter, der Schule der Peselli zugeschrieben wurde. Ganz ähnlich, fast wie nach denselben Mustern gearbeitet, ist auf beiden Bildern die buntgestreifte Schärpe des Kindes, der Schleier der Madonna und der golddurchwirkte Aermel ihres Kleides, übereinstimmend in ihrer Gestalt die Schmalheit der Schultern und der Typus des Kopfes mit dem etwas spitzen Kinn, völlig gleich endlich die Haltung der linken Hand, nur mit dem sehr bezeichnenden Unterschiede, daß sie in dem neuen Bilde auf's deutlichste motivirt ist, während sie auf dem alten etwas Unzweckmäßiges hat und sich wie eine willkürliche Nachahmung ausnimmt; dort unterstützt die Hand das Füßchen des Kindes, während sie hier nur ein leichtes Band zu halten hat. In Formen und Charakteren wie in der Behandlung von derselben Aehnlichkeit sind das Frankfurter und das Londoner Gemälde; das letztere, das unter den drei zur Vergleichung gezogenen Bildern das bedeutendste und am gediegensten durchgeführte ist, bezeichnen Crowe und Cavalcaselle als ein Werk Lorenzo di Credi's, entstanden in der Werkstatt Verrocchio's, während sie an dem Frankfurter und Berliner Bilde nur die allgemeinen Familienzüge seiner Schule hervorheben, ohne sich für einen bestimmten Autornamen zu entscheiden.

Die Eigenthümlichkeit der großen und bedeutenden Vorzüge, die das neue Gemälde vor diesen dreien voraus hat, führt auf den Meister selbst als den Urheber desselben. Alles äußere Beiwerk, der Schmuck der Gewänder, der goldgestickte Saum des Mantels, das Damastgewebe am Kleide der Madonna ist mit einer Präcision und kostbaren Zierlichkeit, der zarte durchsichtige Schleier mit einer Feinheit behandelt, die in den andern Bildern wohl erstrebt, aber in keinem erreicht ist. Der Körper des Kindes zeigt in seiner kräftig vollen Bildung zugleich eine Reinheit der Form, gegen welche die Kindergestalten der übrigen Bilder, mit den wulstig und weichlich überquellenden Fleischpartien an den Gelenkeinschnitten der Glieder, den Eindruck eines kleinlichen und unbeholfenen Realismus machen. Die Größe der Formenauffassung, die sich bei Verrocchio mit dem von Vasari besonders hervorgehobenen naturalistischen Zuge seiner Kunstrichtung immer verbunden zeigt, ist auch hier nicht zu vermissen. Im Typus des Kopfes und im ganzen Charakter der Formen hat das Kind offenbare Verwandtschaft mit jenem reizenden Bildwerke des Meisters, dem bronzenen Knaben im Hofe des Palazzo Vecchio zu Flo=

renz, der für eine ganze Schaar von Kinderfiguren der Renaissancekunst das anmuthige Vorbild war. Die Ausarbeitung des Reliefs durch Licht und Schattengebung, namentlich am Kopfe des Kindes ist von ganz ähnlichem Charakter, wie bei Lionardo, dem großen Schüler Verrocchio's. Die Anordnung der Gruppe, die Bewegung des Kindes, das, eben im Schooße der Mutter erwacht, mit beiden Händen zu ihr aufstrebt, zeigt eine Freiheit und Natürlichkeit, der gegenüber die Komposition der anderen Bilder etwas mehr oder minder Befangenes und Konventionelles hat. An Ernst und Innigkeit des Ausdrucks kommt dem Bilde vielleicht das Londoner Gemälde am nächsten, wo die Madonna durch die jugendlicheren Formen des Gesichts zugleich noch anmuthender erscheint.

Im Technischen zeigt das Bild dasselbe Verfahren, das von Verrocchio im Gemälde der Florentiner Akademie angewandt wurde, und welches damals, wo die Oeltechnik erst anfing in Gebrauch zu kommen, sehr häufig war. Die Temperafarbe ist an einzelnen Stellen mit Oellasuren übergangen, und jedenfalls sollten auch die übrigen Partien durch solche Lasuren noch die letzte Vollendung erhalten. Sie fehlen am Kopfe der Madonna, wie an der ganzen Figur des Kindes und würden den bräunlichen Fleischton, der etwas Düsteres hat, ohne Zweifel lichter gestimmt und die etwas schweren Schatten durchsichtiger gemacht haben. Das Vollendete der Modellirung kennzeichnet übrigens bei dieser relativen Unfertigkeit des Bildes eine Methode der malerischen Behandlung, wie sie von Lionardo in ähnlicher Weise beibehalten und weiter entwickelt wurde.

Die Erwerbung dieses kostbaren Werkes, wie die des Signorelli ist für die Galerie von um so höherem Werthe, da es für sie gewissermaßen eine Sache der Ehrgeizes sein muß, für die Meister des Quattrocento, die in ihr bereits durch eine Reihe der vorzüglichsten Werke vertreten sind, eine möglichst große Vielseitigkeit und Vollständigkeit zu erreichen.

(Fortsetzung folgt.)

Korrespondenz.

Berlin, Ende März.

Unsere Kunstausstellungen werden gegenwärtig mit langen Zügen von Bildern aus der Weltausstellnng überschwemmt, fast jedes mit dem Palladium der „Kunstmedaille" gegen eine nachträgliche Kritik gewappnet. Um einem Berichte über die Weltausstellungsbilder in dieser Zeitschrift nicht vorzugreifen, übergehe ich eine Anzahl trefflicher Erscheinungen, welche wie z. B. einige Bilder Corrodi's zeitweilig den Mittelpunkt hiesiger Ausstellungen gebildet haben. — Die permanente Ausstellung im Künstlerhause erfreut sich der immer steigenden Theilnahme des Publikums trotz der ungünstigen Räumlichkeiten und trotz mancher anderen Mängel, deren fühlbarster der ist, daß man die Mittelmäßigkeit sich zu sehr breit machen läßt. Und doch haben wir eine ganze Reihe von hervorragenden Leistungen zu verzeichnen, die zur Zeit dort vereinigt sind.

Makart's „Venetianische Dame", die aus einem nicht recht erkennbaren Grunde diese Bezeichnung erhalten hat, ist das erste Bild dieses Künstlers, von dem man scheiden kann, ohne eine grelle Disharmonie mit in den Kauf genommen zu haben. Das halbe Profil, welches sie uns zukehrt, zwingt uns gerade nicht zu der Annahme, daß der Gesammtausdruck ihres Gesichtes ein leerer, nichtssagender oder gar unschöner ist. Wir werden nicht zu großen Ansprüchen herausgefordert und lassen uns an der Malerei schöner Existenz genügen. Denn aus dem braunen, phantastisch aufgeputzten Kleide glänzt ein Hals und ein Nacken heraus, der an sauberer Modellirung und feiner Abstufung der Fleischtöne seines Gleichen sucht. Er paralysirt weder den satten Farbenglanz der Gewandmasse, — die Dame ist bis zu den Knieen dargestellt — noch beeinträchtigt letztere seine Wirkung. Eine so feine sorgfältige Abwägung von Licht und Schatten und Farbentönen habe ich bei Makart noch niemals angetroffen. Einzelne Absonderlichkeiten laufen natürlich mit unter: eine unverantwortlich flüchtige Zeichnung der Hand und Aehnliches. — Man kann sich keinen schärferen Gegensatz zu diesem Bilde denken, als Gustav Richter's „Zigeunermädchen in der Krim". Beide gehen mit den verschiedenartigsten Mitteln auf dasselbe Ziel los: der Realität der Existenz durch die Macht der Farbe ein höheres Sein zu verleihen. Während aber Makart selbst die Form so zu sagen in Farbe auflöst, bleibt bei Richter die Gestalt in unverrückbarer Norm bestehen. Sie saugt die Farbe auf und strahlt sie wieder aus. Darum haben seine Figuren häufig etwas Statuarisches, als ob ihnen der Prometheusfunke fehlte, sie sind nicht im Stande den Beschauer zu erwärmen, ebensowenig wie Makart es versteht, für seine Gestalten Theilnahme zu erwecken und zu begeistern. Wie aus Bronze gegossen, steht dieses kleine, nur mit leichtem Hemd bekleidete Zigeunermädchen auf einem felsigen Vorsprunge eines Weinberges da, den zusammengelesenen Fruchtsegen mit beiden Händen bergend. Weinlaub, in den Farben des Herbstes schillernd, deckt den Hintergrund und dient in seiner untergeordneten Behandlung nur dazu, die statuarische Geschlossenheit des Kindes noch mehr hervorzuheben. Virtuos und bewunderungswürdig gemalt, aber wie bemerkt nicht fähig, tieferes Interesse zu erregen. Gemüthvoller und inniger ist in dieser Beziehung ein sonst nicht sehr hervorragendes Genrebild von Knaus: eine jugendliche Bauerfrau sitzt im Hochsommer am Rain eines blühenden Getreidefeldes und übt an ihrem Säugling Mutterpflichten,

während ein junges Mädchen sich lächelnd über die Gruppe beugt.

Eine wenig ansprechende und kalte Malerei ist das Bild von Victor Schubert: Sage von der Jungfrau von Augst, welches im Herbst 1873 auch im Wiener Künstlerhause zu sehen war. Die mir nicht bekannte Sage scheint mit der von der schönen Melusine verwandt zu sein. Wenigstens handelt es sich dabei um die Ueberraschung einer gekrönten Nixe durch einen jungen Mann (im italienischen Kostüm des 14. Jahrhunderts), der tödtlich erschrocken mit einem brennenden Lichte in das Zimmer tritt. So sorgfältig das Bild auch im Einzelnen ausgeführt ist, es fehlt dem nackten Körper der Nixe die feine, lebensvolle Modellirung, und die Stellung und der Gefühlsausdruck des Jünglings sind offenbar einem Theaterbösewicht abgelauscht. — Eine große heroische Landschaft mit einem figurenreichen Bacchantenzug von James Marshall, wohl für die Dekoration einer Saalwand bestimmt, bietet den Vorzug einer sicheren und korrekten Zeichnung des Figürlichen. Er hat es aber nicht verstanden, in das fröhliche Gestaltengewimmel einen einheitlichen Gedanken oder wenigstens die Beziehung auf einen solchen hineinzubringen. Die Wirkung ist eine zerstreuende, doppelt nachtheilig bei einem Bilde von solcher Ausdehnung, dessen landschaftliche Reize keine Entschädigung bieten. — In recht erfreulicher Weise hat sich in jüngster Zeit das Talent Kray's entwickelt. Er trat seit kurzem mit einer Reihe von süditalienischen „Stimmungsbildern" mit gleich gestimmter Staffage auf, welche ein nicht gewöhnliches Können in Bezug auf die malerischen Reize der Luftperspektive, die Leuchtkraft und die Farbentöne des Wassers u. s. w. verriethen. Auch sein neuestes Bild zeigt dieselben Vorzüge. Ein Maler im braunen Sammetrock und schwarzen Calabreser mit der Studienmappe unterm Arm, sitzt träumend in einem Nachen, der von zwei kräftigen Söhnen Capri's über den Golf von Neapel bei Sonnenuntergang gerudert wird. Die Fährleute mit ihren phrygischen Mützen wenden dem Signore Tedesco den Rücken. Sie sehen nicht die Schaar der lockenden Nymphen, welche das Boot und den Maler und seine Phantasieen umranken. Ein schönes und poetisches Motiv, das durch die in jeder Beziehung gelungene Ausführung zu voller Geltung gelangt.

Ein großes weibliches Portrait von F. Kaulbach (fast in ganzer Figur) steht nicht auf gleicher Höhe mit früheren Leistungen des Malers. Wenn auch die Modellirung der Arme und ihr Fleischton meisterlich ist, so läßt sich in der Behandlung der Fleischtheile des Gesichts eine gewisse Manierietheit nicht verkennen, eine romantisirende Auffassung, die z. B. zu der schlichten und anspruchslosen Charakteristik Angeli's den grellsten Gegensatz bildet. Ein leeres konventionelles Lächeln verzerrt überdies den Mund der Dargestellten zu einem unangenehmen Grinsen. — Auch zwei weibliche Portraits von Gussow zeigen bei derb naturalistischer Behandlung dasselbe maskenhafte Gepräge. Dazu kommt noch bei dem einen dieser Portraits die unglaublich geschmacklose Anordnung. Eine Dame (Brustbild) in hellblauem Kleide gegen einen Hintergrund von gleicher noch blässerer Farbe abgesetzt.

Nicht ohne Verdienst ist endlich ein größeres Genrebild von Herwig: Ein Greis sitzt bei Tische und bemüht sich, seiner ihm gegenübersitzenden gleichfalls hochbetagten Ehehälfte dadurch gefällig zu sein, daß er eine Nähnadel mit dem Faden zu versehen sich abmüht. Treffend in der Charakteristik und markig und kraftvoll in der Ausführung, aber meines Erachtens darin verfehlt, daß die beiden Figuren fast in Lebensgröße gehalten sind.

Von Plastik kann ich Ihnen wenig melden. Seit man Steiner's treffliches „Rosenmädchen" zurückgewiesen hat, aus Gründen, die mir angesichts der Statue unerfindlich gewesen sind, ist nichts Hervorragendes zur Ausstellung gelangt. Man trifft wohl Fabrikarbeiten gewöhnlichen Schlages, die auf Bestellung zu Dutzenden ausgeführt werden können, aber keine Arbeit originalen Verdienstes. Um so erfreulicher waren mir zwei Reliefs von Geiger im Rococogeschmack, für die Decke eines Speisesaals bestimmt: Genien in anmuthigem Gewirr mit Trinkgefäßen und Speisegeräthen dahinschwebend, im Uebrigen ziemlich anspruchslose, aber wohlgelungene Arbeiten, die man in Wien vielleicht als selbstverständlich ansehen und besonderer Hervorhebung nicht für werth erachten würde. Hier zu Lande sind wir genügsamer. Wir haben gegründete Ursache, jede Regung zum Bessern auf dem Gebiete der dekorativen Künste mit Freuden zu begrüßen, einem Gebiete, welches in Berlin bekanntlich die Grazien derzeit noch nicht zu ihrem Tummelplatze erwählt haben.

A. R.

Vermischte Nachrichten.

△ Aus Rom theilt man uns den Inhalt des Berichtes der archäologischen Kommission der Stadt an den Sindico und Präsidenten dieser Kommission, Grafen Pianciani vom 18. v. Mts. über die Ausbaggerung des Tiberbettes mit. Die Hauptpunkte dieses Berichtes lassen sich nach der Diskussion der Frage in der Kommission selber in Folgendem zusammenfassen: 1) Es besteht kein Zweifel darüber, daß auf dem Grunde des Tiber eine Menge alter Kunstwerke in Marmor, Metall, Münzen, Gemmen u. s. w. verborgen liegt, die theils in Folge des Einsturzes der Denkmale an den Ufern des Flußes in denselben hinabfielen, theils bei Gelegenheit der Plünderungen, die Rom zu erleiden hatte, absichtlich hineingeworfen wurden, theils von dem durch die Abzugskanäle strömenden Wasser dahin geführt wurden. Aber trotz dem reißenden Gefälle des Flusses und trotz dem lehmigen Grunde und der Tiefe desselben ist es wahrscheinlich, daß man einen Theil dieser Gegenstände, die sowohl ihres Werthes als ihrer Anzahl wegen das allgemeine Interesse auf sich zu ziehen verdienen, wieder heraufholen kann.

2) In wie ferne die archäologische Ausbeutung des Tiber mit den beabsichtigten Wasserbauten in Verbindung gebracht werden könnte, kann die archäologische Kommission um so weniger beurtheilen, als ihr der Plan dieser Wasserbauten unbekannt ist. Nur glaubt sie von der Anwendung von Schaufeln bei den darauf bezüglichen Arbeiten kein erhebliches Resultat erwarten zu dürfen, als bei der obenerwähnten Natur des Flußbettes Marmor- und Metallgegenstände voraussichtlich tief unter Schlamm und Lehm begraben sein müßten und dann noch tiefer hinabsinken könnten. So brächte ein System, das allerdings kleinere Gegenstände wie Münzen, geschnittene Steine u. dgl. leicht ans Tageslicht befördern könnte, zugleich in Bezug auf größere Objekte die bedeutendsten Nachtheile. Schließlich stellt die Kommission den Antrag, die Stadtgemeinde wolle sich unter allen Umständen das Eigenthum an den etwa aufzufindenden Gegenständen vorbehalten.

Ueber A. Feuerbach's „Amazonenschlacht" bringt die Augsb. Allg. Zeitg. einen Bericht aus Wien, dem wir die nachfolgenden Stellen entnehmen. Der Korrespondent, dessen Anschauungen sich in manchen Punkten mit denen unseres Berichterstatters in Nr. 20 begegnen, beginnt mit einer Klage über die Tiefe des Standpunktes, welchen die meisten modernen Kunstleistungen in Bezug auf den inneren Gehalt einnehmen, und erklärt daraus die Schwierigkeit für einen Künstler von Feuerbach's Art, bei dem an das Alltägliche gewöhnten Publikum Erfolge zu erringen. Zur Schilderung der „Amazonenschlacht" übergehend, sagt er: „Dieselbe stellt offenbar den seinem Ende zuneigenden Kampf dar. Das aus hohem Standpunkt gedachte weit übersehbare Schlachtfeld zeigt fernhin die zurückgelassenen Spuren des von links nach rechts stürmisch fortdringenden Kampfgewühls. Eine schwere von Aasgeiern unheimlich belebte Gewitterluft lagert über der hügelischen Küstenlandschaft, deren Horizont die durchlaufende Linie des Meeres bildet. Wie jedes wahrhaft künstlerisch gedachte Schlachtbild im Grunde episodischer Natur ist, schildert auch Feuerbach in seinem Gemälde in wenigen Hauptgruppen die wechselvollen Scenen von Angriff und Abwehr, Sieg und Sturz, nicht ohne das Bild tobender menschlicher Leidenschaft mit Zügen sanfterer Natur zu mildern. Besonders schön wirkt in diesem Sinne dicht im Vordergrunde die Gestalt des alten Helden, der einen gefallenen Jüngling aus dem Kampfe trägt. Ueber den Gruppen des Vordergrundes ragt in dunkler Silhouette die Führerin der Amazonen heraus. Tödtlich getroffen, hält sich dieselbe noch mühsam auf ihrem sich bäumenden Schlachtroß, den Ausgang eines Kampfes versinnlichend, der naturgemäß schließlich zu Gunsten des stärkeren Geschlechts ausfallen muß, das zu Fuß gegen die durchweg berittenen Heldinnen ankämpft. Zum erstenmal seit seinem vor zwanzig Jahren entstandenen Gemälde „Tod des Pietro Aretino" tritt Feuerbach in diesem Werke wieder einmal mit einem Vorwurf leidenschaftlich tragischen Inhalts vor die Welt. Man hatte sich nachgerade gewöhnt, in der lyrisch-epischen Stimmung seiner meisten Schöpfungen Gränze und Wesen seines künstlerischen Vermögens überhaupt zu erblicken. Die Frage liegt deßhalb nahe: ob in dem neuesten Werke des Künstlers eine Ueberschreitung der natürlichen Schranken seiner Begabung, oder ob sich darin in der That eine ideelle Erweiterung seines Schaffens im Sinne fortschreitender Entwicklung ausspricht. Derjenige Beschauer, welcher vor dieses Werk tritt und voreingenommen statt eines Feuerbach einen Rubens zu sehen fordert, mag letzteres zu läugnen geneigt sein. Meister Anselm ist jedoch eine viel zu selbständig ausgeprägte Künstlernatur, als daß er nicht längst ein Anrecht darauf erworben hätte, sich bei Beurtheilung seiner Werke als er selbst gewürdigt oder wenigstens seinen Standpunkt in Betracht gezogen zu sehen."

Archäologische Unternehmungen. Nächstens wird im Auftrage der preußischen Regierung Dr. Hirschfeld eine Reise in das Innere Kleinasiens unternehmen, um jene noch wenig bekannten Gegenden nach Inschriften, Kunstwerken und Alterthümern zu durchforschen. — Zur Herstellung eines topographischen Atlas über Athen und Attika ist von der Regierung eine Subvention von 600 Thlrn. bewilligt; das Werk wird unter der Leitung von Ernst Curtius erscheinen, der bekanntlich schon vor Jahren ein Kartenwerk über Attika herausgegeben hat. (Köln. Ztg.)

Zeitschriften.

Art. Journal. Februar-März.

Ancient stone-crosses of England. (Mit Illustrationen.) Von A. Rimmer. — Five years of the Arundel-Society. — The works of Edmund Gill. (Mit Illustrationen.) Von J. Dafforne. — Obituary: E. T. Parris; John Rawson Walker; William Telbin. — Art work in Syria and Palestine. (Mit Illustrationen.) Von M. E. Rogers. — Exhibition of works by Landseer. — Beigegeben: Frühlingsblumen, nach Lejeune gestochen von E. Mohn; Seifenblasen, nach Lobrichon gestochen von Varin; Reliefs vom Sockel des Prinz Albert-Denkmals. — The nude in modern art and society. Von J. J. Jarves. — The Lambeth-potteries. Von Archer. — Obituary: John Christ. Schetky; John Pye; H. Goodall. — Pictures of Italian architecture: Florence I. (Mit Illustrationen.) Von J. Dafforne. — Beigegeben: Der Tod Caesar's, nach J. L. Gérôme gest. von J. C. Armytage; Himmelfahrt der Maria, nach Tizian gest. von E. Schuler; Reliefs vom Sockel des Prinz Albert-Denkmals.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft II. III.

Die textile Kunst auf der Wiener Weltausstellung. — Literaturbericht. — Illustrationen: Initial G nach Geoffroy Tory; Vignette aus einem französischen Drucke des 17. Jahrhunderts; Schrank aus dem 17. Jahrhundert, k. k. österreich. Museum; Thee- und Milchkanne, entworfen von Valentin Teirich; Damast, nach Entwurf von Josef Storek ausgeführt von Haas & Söhne in Wien; Gefässe für Goldschmiedekunst von Hans Holbein; Schlüssel aus dem 17. Jahrh., deutsche Arbeit; Cassette, entworfen von Josef Storck, ausgeführt von Aug. Klein in Wien. — Die textile Kunst auf der Wiener Weltausstellung 1873: Möbelstoffe. — Abbildungen: Altvenetianische Randverzierung; antike Bronze-Candelaber aus dem Museo Nazionale in Neapel; Möbel, italienische aus dem 15. und 16. Jahrh., Museo Bargello in Florenz; persische Bordure aus Faience; Kanne, russische Tula-Arbeit; Teller, entworfen von Ferd. Laufberger; Spucknapf, entworfen von Hansen; runder Tisch, entworfen von Alois Hauser; Confectschale, von Lobmeyr; Gaslaterne, entworfen von Valent. Teirich.

Kunsthandwerk. Heft VII.

Wappenschild der Herzogin Jacobaea von Baiern, kgl. bairisch. Nationalmuseum zu Nürnberg; Thürklopfer aus der Sammlung des Fürsten Fugger-Babenhausen; Schränkchen aus dem XVII. Jahrh., k. k. österr. Museum in Wien; Thür aus dem Dogenpalast in Venedig; Erbschenkpokal aus dem XVII. Jahrh., im Besitze der Frau Gräfin Bentink; Wandmalerei in der Klosterkirche zu Lorch in Württemberg, aus dem XIII. Jahrh.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

17. April.



Nr. 27.



Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Wilhelm v. Kaulbach †.

* Der Name des bedeutenden Mannes, von dessen Todeskunde gegenwärtig die gebildete Welt erfüllt ist, hat einen so eigenthümlichen Klang, er bezeichnet so tief einschneidende und folgenschwere Wandlungen in der Geschichte der modernen deutschen Kunst, daß Niemand die Nachricht von dem Hinscheiden der liebenswürdigen und geistvollen Persönlichkeit, die sein Träger gewesen, ohne lebhafte Theilnahme wird vernommen haben. Der ausgeprägten Individualitäten sind verhältnißmäßig gar wenige in der Kunst unserer Zeit; auch derjenige, dem Kaulbach's Art nicht eben sympathisch war, muß diesen seltenen Vorzug ihm zuerkennen und gestehen, daß er mit bewundernswerther Kunst das geistige Interesse der Nation an sein Schaffen zu fesseln, den treibenden Gedanken der Zeit Ausdruck zu verleihen und sich trotz aller widerstrebenden Elemente durch nie rastende Energie und Geistesfrische an der Spitze der Münchener Kunstschule zu behaupten wußte.

Es war daher nur der Ausdruck sehr berechtigter Empfindungen, wenn man in München am 22. Februar d. J. das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Meisters als Direktor der dortigen Akademie wie ein allgemeines Fest feierte, an welchem Fürst und Volk, Bürger und Künstler gleichen Antheil nahmen. Die damals gewonnenen Kränze sind kaum verdorrt, und schon ruht der Gefeierte, der — obwohl an der Schwelle der siebziger Jahre stehend — hellen Auges und die volle Jugendröthe auf den Wangen dem Festjubel zugeschaut, in der stillen Gruft, wohin ihn der jähe Tod in seiner schrecklichsten Gestalt gebettet.

Kaulbach wohnte — das gastliche rothe Haus ist vielen unserer Leser wohlbekannt — in der Gartenstraße, wo sich im vorigen Sommer die ersten Cholerafälle ereigneten und noch jetzt einer der Hauptheerde der Seuche zu sein scheint. Seit etwa vierzehn Tagen hütete der Meister wegen eines unbedeutenden Fußleidens das Haus, ohne daß er sonst irgend welches Unwohlsein gespürt hätte. Da bekam er, wie man uns erzählt, in Folge eines Diätfehlers, in der Nacht, welche auf den Ostermontag folgte, einen Cholera-Anfall, und alle sofort angewendete Hülfe war vergebens: noch im Laufe des Vormittags trat eine solche Schwäche ein, daß man den Kranken aufgeben mußte; am Abend des 7. um 8¼ Uhr war er eine Leiche.

Die Trauer über den Tod des berühmten Meisters war in München eine tiefgehende und allgemeine und das am 10. Nachmittags stattgehabte Leichenbegängniß gestaltete sich zu einer Todtenfeier, wie sie wohl selten einem Künstler zu Theil geworden ist. Das Grab befindet sich auf dem südlichen Friedhofe an der Mauer links vom Eingange, etwa in der Mitte zwischen der Friedhofskirche und dem Leichenhause. Es war mit Blumen und Kranzgewinden reich geschmückt. Dem Trauerzuge voran schritten die Vertreter der Künstlergenossenschaft mit Trauerfahnen und Fackelkerzen, Künstler trugen den mit Kränzen überdeckten Sarg, dann folgten die Verwandten, die Mitglieder der Akademie und Universität, zahlreiche Vertreter von Behörden und öffentlichen Anstalten, viele Offiziere, die übrige Künstlerwelt und zahllose Leidtragende aus allen Klassen der Bevölkerung. Die Geistlichkeit war nicht betheiligt. Am Grabe sprachen Professor Carriere, zwei Vertreter

der Künstlerschaft Münchens und der deutschen Kunstgenossenschaft und Professor Riehl. Der Erstere schilderte den Lebensgang des Verblichenen und seine künstlerische Bedeutung. In Kaulbach hätten Wissenschaft und Kunst den innigsten Bund geschlossen gehabt. Keiner sei ein Darsteller der Kulturgeschichte und ein philosophischer Künstler gewesen wie er.

Während die Schollen auf den Sarg niederfielen, trug die Sängergenossenschaft den Choral: „Unter den Sternen wohnt Gottes Frieden" vor, und unter den letzten Klängen bedeckte sich der Grabhügel mit unzähligen Blumenspenden.

Unter den letzten Schöpfungen Kaulbach's dürfte der Karton der „Sündfluth", den er nahezu vollendet zurückgelassen haben soll, die bedeutendste sein. Außerdem berichtet man von einer Komposition, welche den „Heiligen deutschen Michel darstellt, wie er das Papstthum, die Napoleoniden und das Heidenthum mit hochgeschwungenem Schwerte niederschmettert", von dem Meister durch eigenhändige Unterschrift „dem tapferen deutschen Heere" gewidmet. Wir behalten die Würdigung dieser Werke und die Gesammtcharakteristik des Meisters einer späteren Stunde vor.

Aesthetische Ketzerei.*)

Wie im natürlichen Leben, so muß auch im künstlerischen und nicht minder im wissenschaftlichen Leben zuweilen ein kräftiger Hauch wehen, der rücksichtslos die erstorbenen Blätter und Zweige herabjagt, aber den mit echtem Lebenssaft erfüllten Keimen Erquickung bringt. Ueberwiegt unter der Zahl der Betroffenen die Klasse der Altersschwachen, der nur von einem Scheinleben Zehrenden, so erscheint wohl jener frische Hauch wie ein kecker Eingriff in die berechtigten Eigenthümlichkeiten, und er darf sich nicht wundern, wenn irgend möglich, zurückgewiesen oder doch verschrieen zu werden. Um so freudiger aber wird er von denen begrüßt werden, deren Kraft durch ihn gestählt, vielleicht gar erst über ihr innerstes Wesen zum Bewußtsein gebracht wird. Und so wird auch das Schicksal jener zwölf Briefe sein, deren Verfasser sich selbst als Ketzer bezeichnet und der dadurch mit vollem Bewußtsein einer herrschenden Richtung entgegentritt. Wie schlecht aber muß es um die Orthodoxie derselben bestellt sein, wenn der Vertreter einer springenden Wahrheit, und darum gerade einer einfachen, sich als Ketzer fühlen muß! Daß er Recht mit diesem Gefühl hat, ist darum nicht weniger wahr.

Die Kunst „kann nur in der Rückkehr zur Natur ihre Jugend wiederfinden" (S. 87) — das ist die Wahrheit, und daß die heutige bildende Kunst nicht auf diesem Wege oder doch nicht in der rechten Weise auf diesem Wege ist — das ist die Ketzerei. Will diese wie jede Ketzerei zur Orthodoxie werden, so muß sie der herrschenden Richtung gehörig zu Leibe rücken, darum „ist der größte Dienst, der einzige, den wir der aufwachsenden Generation leisten können, kein positiver, er ist ein negativer." (S. 5). Es ist viel Schutt hinwegzuräumen, viele Ideen sind zu zerstören, und dazu bedarf es eines großen Muthes, des Muthes „resolut unwissend zu sein in unserer Tagesliteratur, unserer Tagesweisheit, unserer Tageskunst, sich bei den großen Orakeln selbst Raths zu erholen." Geht doch die ganze Richtung unserer Zeit darauf aus, gerade im Gegentheil die Gedanken, die Anschauungen nicht aus den Gegenständen, aus der Natur selbst zu holen, sondern erst sorglich zu fragen, was alle die Anderen bereits darüber gedacht, wie sie es angeschaut haben. Und um so größer ist die Gefahr, je ernster es Einem um die Sache zu thun ist, je mehr man als Mann des Faches zu gelten wünschen muß, damit das Geschaffene doch nicht von vornherein von den „Fachmännern", die so leicht und gern sich wie engherzige Zunftgenossen aneinander an- und vor jedem frischen, unmittelbaren Blick abschließen, rücksichtslos zurückgewiesen oder einfach todtgeschwiegen werde. Schon Goethe sagt darüber: „Alle Männer von Fach sind darin sehr übel daran, daß ihnen nicht erlaubt ist, das Unnütze zu ignoriren." Er hätte hinzufügen können: weil sie sonst von denen zurückgewiesen würden, deren Geschick vor allen Dingen darin besteht, daß sie alles über einen Gegenstand Gesagte zusammentragen, noch einmal sagen und damit die Sache gründlich behandelt zu haben glauben. In Kunst und Wissenschaft aber wird nur derjenige wirklich fördern, der selbst seine Anschauungen sich aus der Wirklichkeit holt und in ihrer Verarbeitung „er selbst zu sein wagt", wie z. B. Byron es gethan. Da heißt es denn sich herausreißen aus dem Formalismus, der „Reinheit" akademischer Formen, dem einseitigen Idealismus, welchen in Deutschland, nach des „Ketzers" Auffassung, Winckelmann verschuldet hat, und dem sodann ein ebenso einseitiger Realismus, ein plumper Naturalismus entgegengetreten ist. Jedes wahre Kunstwerk aber muß zugleich realistisch sein, d. h. es muß von der Wirklichkeit ausgehen, nicht aber etwa gar mit ihr im Streite liegen, und idealistisch, d. h. es muß neben der vollen Individualität des Gegenstandes auch die platonische Idee desselben darstellen (S. 14), die der „Ketzer" aber doch wohl nicht als eine absolute auffaßt, wie es Schopenhauer thut, — sie müßte sich dann, wenn nicht jedem Menschen, so doch wenigstens jedem wahren Künstler in gleicher Weise offenbaren, was gegen die Evidenz ihrer Werke wäre, — sondern wohl nur als eine relativ d. h.

*) Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers. Berlin, Robert Oppenheim. 1874. 118 S. 8.

für den Künstler selbst und die ihm gleich oder ähnlich Anschauenden gültige. Definirt er ja (S. 15) selbst das Kunstwerk als „die Wirklichkeit, wie sie sich einem Künstlerauge darbietet [aber jedem doch wohl wieder anders], wie sie die Künstlerhand dem Beschauer erklärend vorführt, durchaus aber keine Illustration einer abstrakten Idee", und (S. 14) als eines, das außer der Individualität des Gegenstandes und der platonischen Idee, „vor allem zugleich die Individualität und die Idee des Künstlers selbst vor den Augen des Beschauenden heraufzaubert." Wie hinfällig werden solcher Auffassung gegenüber jene rohen Urtheile solcher, die nur von dem Stofflichen erfaßt werden, und zu deren Befriedigung die Künstler sich so oft auf's Suchen „neuer" und „interessanter" Stoffe legen, während dem großen Künstler auch der alte Stoff geeignet erscheint, ein Träger und Verkünder der ihm eigenthümlichen Weltanschauung zu werden. Ist es doch gerade die eigentlichste Aufgabe des echten Künstlers, naiv in die Welt zu schauen, durch solche Anschauung eine intuitive, nicht durch Reflexion erzeugte Weltanschauung zu gewinnen und sie dadurch in seinen Werken hervorleuchten zu lassen, daß eine eigenthümliche Beziehung zwischen allen Einzelheiten sich herstellt, die in der Natur auseinanderzufallen scheinen, und von denen man glaubt, Eines oder das Andere loslösen zu können, ohne dem Ganzen zu schaden. Im Kunstwerke jedoch entsteht gerade durch diese Beziehung, durch dieses nothwendige Aneinanderhängen aller Theile das künstlerische Ganze, das seine Begründung in der Seele des Künstlers hat, seine Berechtigung aber in jedem Zug, in jeder Linie aufweisen muß. Tritt dies, wie es nicht anders sein kann, in allen Werken des Künstlers gleichmäßig hervor, so ist es der Stil, soweit dieser aus dem Subjekt entspringt, der subjektive Stil, der wohl zu unterscheiden ist von dem objektiven Stil, der seine Normen in dem Stoffe, dem Gegenstande der Darstellung zu suchen hat. Ob es freilich erlaubt ist, den Gedanken, einen in der Natur im Einzelnen scheinbar nicht vorhandenen Zusammenhang durch den Künstler hergestellt zu sehen, so weit zuzuspitzen, daß „die Operation des wahren Künstlers" darin bestände: „charakteristische Organismen aufzufassen, das der Natur Nichtgelungene zu ersetzen oder zu ergänzen, es so erst ganz in Zusammenhang mit sich selbst, dann in Zusammenhang mit der ganzen Natur zu setzen, die Absicht, welche die Natur irgendwie verhindert worden ist auszuführen, in ihrem Sinne herzustellen" (S. 97) — das möchte doch die Frage sein. Es wird bei dieser Anschauungsweise die Seele des „wahren" Künstlers als identisch mit der geheimnißvollen schöpferischen Kraft betrachtet, welche alle Naturerzeugnisse umspannt, und uns ihren wahren Zusammenhang nicht erkennen, sondern nur ahnen läßt. Und gerade um deswillen begnügen wir uns ja, um zur Befriedigung unserer nach dem „Schauen der Wahrheit" dürstenden Seele zu gelangen, mit dem Zusammenhange, wie ihn eine besonders ahnungsvolle Seele mit einer für sie selbst geltenden Wahrheit erfaßt hat und uns darstellt. Ist aber diese Seele des „wahren" Künstlers auch besonders ahnungsvoll, so ist doch kein Grund vorhanden, sie in ihrer Schöpfungskraft der Natur selbst gleich zu stellen und ihre Werke nicht etwa blos als einfache, sondern sogar als in höherem Grade gelungene Naturwerke zu betrachten. Denn wenn auch „ein vollkommenes Kunstwerk ein Werk des menschlichen Geistes und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur" ist, so darf doch das dazwischentretende und von der Natur bei diesem höheren Naturwerk gleichsam als Station benutzte Individuum nicht außer Acht gelassen werden. Man wird jener Ansicht nur dann zustimmen können, wenn man wie der „Ketzer" der Schopenhauer'schen Anschauung huldigt, als müsse das Prinzip der Individuation bei der künstlerischen, intuitiven Anschauung der Welt durch das Subjekt des reinen Erkennens ganz aufgehoben werden, eine Anschauung, die Schopenhauer als mit seiner Grundauffassung harmonirend in seiner Aesthetik durchführt, und durch welche er diese in vielfachen Widerspruch mit den Thatsachen bringt. Zeigt doch gerade der subjektive Stil, wie das individuelle Moment bei dem Künstler um so schärfer hervortritt, je bedeutender er ist, und wie die Art und Weise verschiedener „wahrer Künstler" dennoch eine so ganz verschiedene ist, wenn sie in derselben Einzelerscheinung das von Allen geahnte und gesuchte Allgemeingültige, das doch schließlich auch immer dasselbe sein muß, zum Ausdruck bringen. Oder ist nicht der ein „wahrer Künstler", dem gerade dieses Schwerste gelungen ist, das nur dem Genie zu gelingen vermag, daß seine Gestalten typische Bedeutung gewinnen? Bleibt aber trotzdem eine Verschiedenheit der Auffassung bestehen, so daß gerade das Individuum des Künstlers deutlich und scharf erkannt werden kann, so ist das Prinzip der Individuation im Subjekt, im Künstler, nicht aufgehoben; und bleibt, wie es gerade in den „Briefen" gestellt wird, das Verlangen richtig, daß die abstrakten akademischen Formen vermieden werden und als Muster die Natur in ihrer unendlichen Mannichfaltigkeit individueller Verschiedenheiten gelten soll, so bleibt das Prinzip der Individuation auch im Objekt, dem Gegenstande der künstlerischen Darstellung, bestehen. Wohl aber enthält das bedeutende Kunstwerk jene wunderbare Vereinigung der Einzelgültigkeit und der Allgemeingültigkeit, die es über die Grenzen von Individuum, Volk, Zeit hinaus verständlich macht. Wir sprechen ausdrücklich nur von einem „bedeutenden" Kunstwerk, nicht aber von einem „wahren" oder „echten." Das Kriterium des „bedeutenden" Kunstwerks liegt in ihm selbst und der von

ihm ausgehenden bleibenden und auch auf verschieden Geartete gleichen Wirkung; das Kriterium des „wahren" und „echten" Kunstwerkes liegt dagegen nur gar zu oft in der subjektiven Anschauungsweise des einzelnen Kunstkritikers. Es ist daher gewiß nur im Sinne des Verfassers der Briefe gesprochen, wenn wir mit größter Entschiedenheit dahin zu wirken suchen, daß aus einer wissenschaftlichen Aesthetik jeder Ausdruck verbannt werde, der irgendwie als auf einer subjektiven Betrachtungsweise und nicht als auf sachlichen Gründen beruhend erscheinen könnte.

Sind die hie und da eingestreuten, im Laufe der lebendigen Darstellung sich naturgemäß als Begründung oder als Folgerung einschaltenden allgemeineren Gedanken so anregend, daß wir auf Einiges näher hinweisen zu müssen glaubten, so sind der verschwenderisch ausgestreuten Goldkörner specieller Wahrheiten so viele, daß wir verzichten müssen auch nur einen Ueberblick zu geben. Da kommen treffliche Bemerkungen über die Gründung von Museen und Galerien und den sich dabei offenbarenden „Vandalismus", über die Folgen des Zusammenhängens der aus ihrem ursprünglichen Zusammenhange herausgerissenen Bilder, über das „spielend" Lernen und „spielend" Machen, über die positive Unwissenheit der Künstler und der „Kunstkenner", über die Virtuosität, über Stiche und Photographien, über Reductionen u. s. w. u. s. w. Zu den Grundanschauungen des anregenden Buches gehört sodann namentlich die Hervorhebung des Einflusses der großen Revolution d. h. der seit Ausgang des Mittelalters sich vollziehenden Umwälzungen in allen Lebens- und Kulturverhältnissen auf die Individualität: „dem materiellen persönlichen Interesse des Individuums hat sie freien Spielraum gegeben; der idealen Thätigkeit der Individualität hat sie, wo sie nur konnte, Hemmnisse in den Weg gelegt." (S. 48.)

Aber nichts destoweniger hofft der „Ketzer" auf eine Regeneration der bildenden Kunst, wie sie in der Poesie im vorigen Jahrhundert durch die großen Dichter eingetreten sei: „Jeder Unbefangene wird doch immer zugeben, daß wir Alle noch erwartend dastehen wie unsre Großväter in den Siebziger-Jahren, nicht zurückschauend wie unsre Väter im zweiten Jahrzehnt dieses Säculums." (S. 88). Und zwar erhofft er sie durch große Individuen, wie solche in einem individualistisch und speculativ angelegten Volke, wie es das deutsche ist, die größten Schöpfungen — Reformation, deutsche Philosophie, deutsche Dichtung, deutschen Staat, — aber freilich im Kampf mit der Nation und erst allmählich erkannt und anerkannt, durchgesetzt haben. Der Kunst aber werden deutsche Charakter- und Geisteseigenschaften zu Hülfe kommen, die zunächst mit der Kunst gar nichts zu thun haben: — der dem Deutschen eigenthümliche Ernst, seine Liebe zur Sache, sein Fleiß, seine Wahrheitsliebe, seine Neidlosigkeit. Aber der „Künstler der Zukunft", wie soll er werden? Seine Aufgabe ist, „durch vollkommene Durchbildung, seelische wie technische, der Mittel der Kunst so Meister, der Grenzen der Kunst so sicher zu werden, daß er, dadurch wieder zur Freiheit gelangt, die Natur unbefangen schauen und wiedergeben könne." (S. 96). Aber arbeiten muß der Künstler, sich nicht damit begnügen, die Formen kennen zu lernen; er muß auf der Höhe seiner Zeit stehen, mitten in der geistigen Strömung, deren vornehmste Vertreter in ihm lebendig sein müssen. „Nur ein Mensch, der Goethe und Shakespeare, Kant und Schopenhauer nicht nur gelesen, sondern in sich aufgenommen, steht heute auf der Höhe der Menschheit" (S. 114).

So giebt das in so Vielem negirende Buch doch noch einen hoffnungsreichen Ausblick, und wer möchte nicht wünschen, daß er bald in dieser gewaltig bewegten und nach neuen Gestaltungen drängenden Zeit sich verwirklichen möge? Da ist es aber an Allen, Künstlern und Nichtkünstlern, durch die That und durch das richtige Verständniß mitzuarbeiten und mitzustreben. Und daß unsre Zeit doch nicht so unempfänglich für derartige Mahnrufe ist, zeigt die erfreuliche Thatsache daß die „Briefe" bereits in zweiter Auflage erschienen sind und die „Ketzerei" somit auf fruchtbaren Boden gefallen ist.

Veit Valentin.

Korrespondenz.

Stuttgart, den 1. April 1874.

Kll. Es ist eine erquickende Erscheinung, mitten in dem Strudel flüchtiger, fast nur auf koloristischen Reiz ausgehender Arbeiten noch Werke entstehen zu sehen, welche mit den Mitteln hoher formaler Schönheit an unser Denken und unsre Empfindung sich wenden. Wir meinen die von B. v. Neher, Direktor der hiesigen Kunstschule, geschaffenen Entwürfe zu den Glasgemälden für die protestantische Hauptkirche Stuttgarts, die, nebenbei gesagt, ein erfreulicher Beweis der zur Zeit noch in Württemberg herrschenden konfessionellen Eintracht sind, da der Künstler Katholik ist.

Fünf von diesen Entwürfen, welche für vier Fenster des Chores und das Orgelfenster an der Vorderseite der Kirche bestimmt sind, sind bereits zur Ausführung gelangt, vier davon als Stiftungen des verstorbenen Königs Wilhelm von Württemberg, einer als Stiftung eines Ungenannten. Der Karton zum sechsten Fenster, welches ebenfalls die Stiftung eines Ungenannten, ist nach langsamer, sorgfältigster Durchbildung seiner Vollendung nunmehr sehr nahe gekommen. Er übertrifft an Großartigkeit die Darstellungen der übrigen Fenster, welche immer je eine Anzahl kleinerer Bilder in reicher

ornamentaler Einfassung enthalten, während durch ihn allein, abgesehen von einer kleinen Predella, dieses sechste Fenster, welches bei einer Breite von 1 Mtr. 62 Ctm. eine Höhe von über 9 Mtr. hat, ausgefüllt wird. Es ist somit dieser Karton auch eine der größten neueren, für Glasgemälde entworfenen Kompositionen.

Die Darstellungen der Chorfenster (das Orgelfenster zeigt uns König David mit der Harfe) bilden einen fortlaufenden Cyklus, der mit der Schöpfung und dem Sündenfall beginnt, das Erscheinen Christi, dessen Leiden, Tod, Auferstehung und was sich daran knüpft, sowie einige Hauptmomente aus der Apostelgeschichte behandelt, und endlich mit dem „Jüngsten Gericht", dem Gegenstande des in Rede stehenden Kartons abschließt.

Es war natürlich sehr schwierig, in einen so ungünstigen langen schmalen Raum, der dazu noch von zwei Fensterpfosten und acht Querstäben zerschnitten wird, ein „Jüngstes Gericht", welches doch immer den Eindruck einer Massenzusammenströmung hervorbringen soll, hineinzukomponiren. Aber auch hier zeigte sich in der Beschränkung der Meister; wir glauben auf Neher's Karton mehr Personen zu sehen, als in Wirklichkeit vorhanden sind, nirgends vermissen wir etwas Wesentliches, nirgends fühlen wir eine Beschränkung, das Ganze baut sich vielmehr ungemein harmonisch, frei und schön vor uns auf.

Bei dem milden Sinne, der diesem Künstler eigen ist, war es zu erwarten, daß er den Hauptnachdruck nicht, wie dies bei den alten Staffelei- und Frescogemälden meist geschehen, auf das Ringen, Aufstreben und Niederstürzen der Auferstehenden legen werde; dies wäre auch bei dem gegebenen Formate ein Mißgriff gewesen. Es ist vielmehr die Hoheit und Schönheit der himmlischen Gestalten, welche er besonders hervorgehoben, und die schon das Verbanntsein aus ihrem Kreise als eine harte Strafe erscheinen läßt.

Neher gehört aber weder zu jenen verknöcherten, sich weit in die vorraffaelische Zeit zurückverlierenden Nazarenern, noch zu der neueren butterweichen Art kirchlichen Maler; seine Gestalten haben Mark und Leben, und sie sind eingetaucht in den Aether der reinsten Schönheit. Es ist nicht sowohl das Dogma, als eine edle Menschlichkeit, durch die der Künstler zu uns spricht, seine Schöpfungen haben also auch nicht nur ein kirchliches, sondern ein höheres, allgemein menschliches Interesse.

Was nun die Komposition des fraglichen Kartons betrifft, so folgt dieselbe im Großen und Ganzen der typisch gewordenen Darstellungsweise, die wir schon bei Orcagna's „Jüngstem Gerichte" finden, sie bildet aber eine freie, ganz originelle, an neuen schönen Motiven reiche Umarbeitung jener.

Im oberen Theile des Bildes sehen wir Christus als Weltenrichter in weißem Gewande, in einer Mandorla auf einer Wolke thronend, mit ähnlicher Geberde, wie der Christus von Orcagna, doch nicht sein Gewand über der Brustwunde aufreißend. Umgeben ist er von Johannes d. T. und den Hauptaposteln; statt der Maria ist es dann, mit Rücksicht auf die protestantische Auffassung, der jugendliche Apostel Johannes, welcher Fürbitte einlegt. Ueber Christus erscheinen drei stehende Engel, welche die Marterwerkzeuge halten, Gestalten von wahrhaft raffaelischer Schönheit und Anmuth. Unterhalb Christi erblicken wir auf einer zweiten Wolkenschicht zwei nach rechts und links vertheilt stehende Engel, Jünglinge, welche mit großer Energie ihre Posaunen hinab ertönen lassen. Wieder etwas tiefer befindet sich, als Mittelfigur des ganzen Fensters die erhaben schöne, junonische Gestalt eines ernstblickenden bediademten weiblichen Engels, der sitzend das Buch des Lebens aufgeschlagen hält. Von ihm an abwärts beginnen zur Rechten und Linken die Scenen des Aufschwebens der Seligen und des Sturzes der Verdammten. Die ausgezeichnet gelungene schwebende Gestalt des mit römischer Rüstung angethanen, mit Schwert und Schild bewaffneten, zum Streich ausholenden Erzengels Michael scheidet die Bösen, die er niederschmettert, von den emporsteigenden Guten, zu welchen ein andrer Engel hinabgeschwebt, um sie in Empfang zu nehmen. Die ersteren bestehen aus den charakteristisch gezeichneten Vertretern der Hauptlaster, worunter der „Stolz" z. B. dargestellt wird, durch eine bekrönte Gestalt, die sich höher als alle andern erhoben, um nun, von einem zweiten schwertbewaffneten Engel getroffen, in jähem Falle herabzustürzen. Ein sehr feiner Zug ist es sodann wieder, daß die beiden, einzig sichtbar werdenden Teufel sich des die „Ueppigkeit" vorstellenden schönen Weibes bemächtigt haben, um sie in das Höllenfeuer zu schleppen, welches indeß nur durch die aus Rissen des felsigen Bodens züngelnden Flammen angedeutet ist. Noch erblicken wir ferner Figuren, die uns an den „Neid", den „Geiz" und „die Trägheit" gemahnen. Da jenseits unter den Vertretern der Tugenden bei dem beschränkten Raume ebenfalls eine Auswahl getroffen werden mußte, so hat der Künstler mit richtigem Gefühl die „Sanftmüthigen" in den Vordergrund gestellt, indem ja die Sanftmuth die Quelle so vieler anderer Tugenden ist. Den Abschluß des Bildes nach unten macht endlich noch eine Scene der Auferstehung, die uns eine mühsam unter schwerer Grabplatte sich hervorwindende Gestalt zeigt; weitere Auferstandene, die noch des Geistes harren, sehen wir im Hintergrund.

In der Predella, die nur braun in braun ausgeführt werden soll, finden wir, mit klarem Bezug auf

das obere Bild, das Gleichniß von den klugen und den thörichten Jungfrauen, eine kleine Komposition von schönstem Fluße der Linien und von großer Lieblichkeit bei aller Würde der Darstellung. Noch haben wir zu bemerken, daß die ornamentale Einfassung von Architekt C. Beisbarth hier hinzugefügt werden wird, der dieselbe auch für die übrigen Fenster in trefflicher Weise entworfen.

Bei einem Glasgemälde von diesen Dimensionen und mit lebensgroßen Figuren hat nun die Kolorirung ihre besondern Schwierigkeiten; es muß auf sie schon bei der Komposition, wie dies auch im vorliegenden Falle geschehen, bedeutend Rücksicht genommen werden. Es ist dabei nicht aus den Augen zu lassen, daß die Wirkung eines Glasgemäldes stets derjenigen eines Mosaiks ähnlich sein wird, daß ferner die Verbindung mit der Architektur, die ja durch die Pfosten und Stäbe des Fensters unbarmherzig das Bild zerschneidet, auch eine sehr strenge Farbenkomposition verlangt. Bei Darstellungen in kleinerem Maaßstabe ist nun diesen Forderungen viel leichter Genüge zu leisten, als bei solchen mit großen Figuren, bei welchen die gleichförmigen Farbenflecke gar zu leicht allzugroß werden.

Der Künstler hat also darauf zu sehen, namentlich eine entsprechende Kreuzung von Gewand- und Körpertheilen, wodurch dieser Uebelstand vermieden werden kann, herzustellen. Es ist anzuerkennen, daß Neher diese häufigere Abwechselung der Farben bei seinem Karton ohne Zwang erreicht hat; besonders zu Statten gekommen ist ihm dabei, daß er den Mänteln seiner Figuren auf der Kehrseite eine andere Farbe gegeben, als sie auf der Außenseite haben.

Leider muß nun gesagt werden, daß bei den bereits fertigen Fenstern in der Ausführung viel von den Intentionen des Künstlers hinsichtlich des Kolorits verloren gegangen ist. Der mit der Verfertigung derselben betraut gewesene Techniker, J. Scherer in München, welcher nach der Bestimmung des Stifters auch den neuesten Karton in Glas zu übersetzen haben wird, hat zwar eine recht solide Arbeit geliefert, hat aber eben auch den Fehler begangen, der von den neueren Glasmalern fast durchweg gemacht wird. Er hat nämlich Gläser verwendet, die (nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch zu reden) zu schön gefärbt sind. Diese brillanten, gar nicht, oder nur wenig gebrochenen Farben haben aber das Mißliche, daß sie die Ränder der ihnen angewiesenen Felder überstrahlen und einander gegenseitig überscheinen.

Bei den herrlichen alten Glasgemälden dagegen finden wir, daß erstens nur wenige Farben, wie namentlich Roth und Goldgelb wirklich brillant erscheinen, sodann aber auch diese noch dadurch abgedämpft und für einen allgemeinen harmonischen Ton des ganzen Bildes gestimmt sind, daß ihre Glasmasse durchaus keine gereinigte krystallklare ist, sondern nach Art unserer Trinkgläser gewöhnlichster Sorte eine leichte grünliche Färbung besitzt. Sodann ist es auch die Dicke des Glases, welche eine Rolle spielt; unsere neueren Glasmalereien haben Gläser, die fast nur halb so dick sind, wie diejenigen der älteren, es kann daher einerseits bei den ersteren das Licht zu unvermindert durchdringen, andererseits der Naturton des Glases zu wenig zur Geltung gelangen.

Hoffen wir, daß der genannte Techniker die in den letzten Jahren auf dem Gebiete der Glasmalerei gemachten Entdeckungen über das Verfahren der Alten sich angeeignet habe und von ihnen bei Ausführung dieses neuen vortrefflichen Kartons Gebrauch machen werde.

Kunstvereine.

Der Kunstverein für Böhmen hat seinen Jahresbericht für das Vereinsjahr 1872/73 vor Kurzem veröffentlicht. Demselben entnehmen wir, daß leider die Mitgliederzahl, wenn auch nur unbedeutend, abgenommen hat, was der Herausgeber der Störung der finanziellen Verhältnisse wohl mit Recht zuschreibt. Von Privaten wurden 21 Kunstwerke im Betrage von 8402 fl. 65 Kr. angekauft, vom Vereine selbst zur Verloosung 28 Kunstwerke im Werthe von 6273 fl., im Ganzen also 49 Kunstwerke um die Gesammtsumme von 14675 fl. 65 Kr. verkauft. Die Frage der Erbauung eines Galerie- und Ausstellungslokales wurde in ein wesentlich anderes Stadium gerückt durch den hochherzigen Beschluß der Sparkassen-Gesellschaft, 500,000 fl. zum Baue eines Künstlerhauses zu widmen.

Der Jahresbericht der englischen Nationalgalerie für 1873 wurde vor Kurzem veröffentlicht, dem zufolge im vergangenen Jahre nur ein Gemälde erworben wurde, Andrea Mantegna's Triumphzug des Scipio. Einige Schenkungen sind ferner zu verzeichnen, aber keine von größerer Bedeutung. (Academy.)

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** In den letzten Wochenausstellungen bekamen wir eine Anzahl von trefflichen Bildern zu sehen, welche inzwischen in's Wiener Künstlerhaus zur „Internationalen Ausstellung" gewandert sind. So vor Allem Kurzbauer's aus nur drei Figuren bestehendes Bild: „Grundlose Eifersucht". Die Scene könnte nicht einfacher sein, fesselt aber trotzdem durch die Tiefe der Empfindung, die Anspruchslosigkeit des Vortrags und insbesondere durch eine überaus scharfe Individualisirung der Personen. Ein junger Bauernbursche in schwäbischer Tracht hat sein schmuckes Mädchen in ihrer Kammer aufgesucht und findet sie dort mit ihrer Freundin bereits in vollem Sonntagsstaat. Auf dem Busen aber trägt sie einen kleinen Blumenstrauß, und der ist's, der dem armen Jungen die Ruhe raubt. Da sitzt er nun mürrisch und vergrämt auf der Ofenbank und pafft sein hölzernes Pfeifchen. Die Dirnen aber schauen, Schulter an Schulter gelehnt, mit schelmischem Lächeln zu ihm herüber; die Liebste offenbar hoch erfreut über diesen Beweis seiner Zuneigung, denn, sagt das Volkslied: „'s ist kein' Lieb', wo kein' Eifersucht ist". Von sehr anmuthiger Wirkung ist eine ähnliche Scene, welche Lossow in seiner „Musikalischen Unterhaltung" darstellte. Auch hier haben wir zwei junge Mädchen und einen jungen Mann und können kaum daran zweifeln, daß zwischen diesem und einer der Schönen Herzensbeziehungen bestehen. Aber es sind diesmal keine Bauern, sondern Personen aus der Gesellschaft in der Tracht der Zeit Ludwig's XV. Die Eine der beiden Damen neckt den jungen Cavalier in anmuthigster Weise und freut sich mit ihrer Freundin seiner sichtlichen Verlegenheit. Die Scene ist so natürlich und ungesucht, daß der Beschauer unwillkürlich

Antheil an der Schadenfreude der Damen oder wohl auch ein bischen Mitleid mit dem in's Gedränge gekommenen jungen Elegant empfindet, der im Augenblicke glücklich ist, sich den Anschein geben zu können, als überhöre er über dem Stimmen seiner Violine manches spitze Wort aus dem Munde der Schönen. Was Kolorit und Vortrag betrifft, so verdienen sie alles Lob, nur scheint es mir, als wirkten die Schlagschatten auf den Gesichtern der beiden jungen Damen gar zu kräftig; ich glaube hier die Wirkung der Atelierbeleuchtung zu sehen. — Einen unangenehmen Kontrast dazu bildet das mit allerlei Nebensachen überladene, prätentiöse und unharmonische große Bild von Jul. Benczur: „Ludwig XV. im Boudoir der Gräfin Dubarry". Es zeigt den verlotterten König in dem Augenblicke, in welchem er seiner berüchtigten Geliebten die selbstbereitete Chokolade kredenzt. Die Scene hat schon an sich etwas Anwiderndes und wird es durch die Art der Behandlung noch mehr. Wir verlangen vom Künstler gewiß nicht, daß er uns für den erbärmlichsten aller französischen Herrscher zu begeistern suche; aber es berührt uns doch gar zu unangenehm, das läppische Wesen Ludwig's, den die Dubarry La France nannte und zu ihrem Koch machte, mit soviel Behagen dargestellt zu sehen, wie es hier geschieht. Was dem Bilde absolut fehlt, das ist die Noblesse, die auch dem unangenehmsten und niedrigsten Stoffe eine bessere Seite abzugewinnen versteht. Dabei hat der Maler in Bezug auf das Kostüm viel zu viel gethan. Der goldstarrende schwerseidene Mantel auf der Schulter des Königs ist in dem Augenblicke unwahr und zopfig, in welchem er eben als La France die Chokolade gekocht hat. Und die Pracht der äußeren Erscheinung erhöht noch die innere Gemeinheit der Situation und der Charaktere bis zum Peinlichen. — Der Grieche Gysis war durch eine große „Straßenscene aus dem Orient" und zwei Genrebilder, einen „Mohren als Kinderwärter" und „eine Mutter mit ihrem Kinde" vertreten. Ich wäre in Verlegenheit, wenn ich sagen müßte, welches von den drei Bildern den unangenehmsten Eindruck auf mich machte. Die „Straßenscene aus dem Orient" zeigt einen armen Teufel, der wegen einer Gesetzesübertretung zur Strafe rückwärts auf einen Esel gesetzt und so, einen Trommler vorauf und ein paar Polizeidiener zur Seite, durch die engen Straßen der Stadt geführt wird, verlacht von der Menge, die dort und da sich gesammelt. Das Bild erinnert, obwohl es sich hier um ein unblutiges Urtheil handelt, gleichwohl einigermaßen an Regnault's Schauderbilder, und der Trommler, der halbnackt den Zug eröffnet und aus dem Bilde herauszuspringen scheint, wie die Rosse in H. Vernet's „Einnahme der Smala" kommt mir so bekannt vor, als wäre ich ihm schon früher auf dem Bilde eines anderen Malers begegnet. Der „Mohr als Kindeswärter" eifert mit der seiner Obhut anvertrauten kleinen Kreatur an Häßlichkeit und im Grimassenschneiden, und was die „Mutter mit dem Kinde" betrifft, so gewinnt die Alltäglichkeit der Situation weder durch Gruppirung noch durch Farbe. Gysis liebt eine gewisse Flachheit. Seine Figuren scheinen oft aus Pappe geschnitten und auf die Leinwand geklebt. Schlagschatten sind ein Ding, das man auf seinen Bildern fast nie findet, und dazu leidet die Farbe an einem schmutzigen Grundton. — v. Corwin-Milewski stellte das Bildniß einer Dame in spanischem Kostüme — lebensgroßes Kniestück — aus, das bei aller Bravour der Technik und aller Feinheit des Kolorites doch durch das Herausfordernde, das in ihm liegt, unangenehm berührt. Gaßner verräth durch seinen „Politiker", daß er keinen richtigen Blick für Maßverhältnisse hat. Ein alter Schuster, der eine Zeitung in der Hand hält, ist keine so bedeutende Persönlichkeit, daß sie die Darstellung in voller Lebensgröße vertrüge. Das Mißverhältniß träte selbst dann noch hervor, wenn der Vortrag um ein gutes Theil geistvoller wäre als er wirklich ist. Conr. Grob's „Der Neue Kalender", eine ländliche Scene im Kostüme der Umgebung von Zürich, gefiel durch anspruchslose Behandlung eines einfachen Stoffes. — Hartmann bewährte seinen alten Ruhm als trefflicher Zeichner und feiner Kolorist durch sein „Halt vor dem Wirthshause", und Braith bewahrte sich auch in seinen beiden letzten Bildern „Jungvieh" und „Ruhende Schafe" bei allen Fortschritten der Technik seine poetische Anschauung und damit die Wirkung auf den Beschauer. In Roux's „Heimkehrendem Vieh" liegt viel Kraft der Gestaltung, doch wäre dem Künstler etwas mehr Sorgfalt in Bezug auf die Zeichnung zu empfehlen. — Sinding's „Ein Kirchhof" und „Bei einem Bauernfeste" sind hübsch staffirte Landschaften, und namentlich im letzteren Bilde ist der Effekt des Fackellichts mit großem Verständniß behandelt. Im ersteren liegt in dem rothen Abendlicht auf den Bäumen und dem gelben an der Mauer ein nicht zu lösender Widerspruch. Stademann's und seines talentvollen Rivalen Windmaier Winterlandschaften, von letzterem eine Mondnacht, dürfen den besten Leistungen in diesem Genre an die Seite gestellt werden. — In Heinrich Braun hat Paul Konewka einen wackeren Nacheiferer gefunden. Seine Silhouetten zu Liedern deutscher Dichter würden aber, warm empfunden und graziös gezeichnet wie sie sind, durch ruhigere Konturen noch mehr gewinnen.

Vom Kunstmarkt.

Leipziger Kupferstichauktion. In der Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig beginnt am 27. April die Versteigerung eines Kupferstichkabinets ersten Ranges. Denn ein solches ist die Sammlung des Dr. Karl Friedrich Heinrich Marx, Hofrath und Professor zu Göttingen, von deren erster Abtheilung der Katalog vorliegt und einen Inhalt von über 2000 Nummern ausgezeichneter Kupferstiche, Radirungen, Schwarzkunstblätter, Holzschnitte u. s. w. von seltenen alten Meistern aufweist. Der Besitzer hat seit Jahrzehnten mit dem Fleiße und der Opferfähigkeit eines ächten Liebhabers der vervielfältigenden Künste das Beste zu vereinigen gesucht, was öffentliche Auktionen oder Gelegenheitskäufe ihm boten, und hat sein Kabinet auf den Umfang von ca. 40,000 Blatt gebracht. Dieses wird nun durch Versteigerungen wieder auf den Kunstmarkt gebracht, in der Weise, daß, auf Jahre vertheilt, jede einzelne Abtheilung nach eigener Auswahl des Sammlers ein in sich abgeschlossenes Ganze bilden soll. Die vorliegende erste enthält die reichste Auswahl der besten Namen alter Stecher. Die Altdeutschen, voran Dürer, sind zahlreich vertreten, besonders köstlich auch die sogenannten Kleinmeister; Seltenheiten vom Meister E. S., von Franz von Bocholt, Israel van Mecken, Johann Bechtlin, Zwott &c. fehlen natürlich nicht. In der Reihe trefflicher Arbeiten der großen niederländischen Radirer nehmen die Werke Rembrandt's größeren Raum ein. Die aufmerksame Lektüre des sorgfältig gearbeiteten Katalogs, welcher viele chalkographische Notizen enthält, sei unseren Kupferstichliebhabern hiermit empfohlen.

Eine Auktion von Sèvres-Porzellan, die vor Kurzem von Christie, Woods & Manson in London abgehalten wurde, hat in dem Kreise der Interessenten großes Aufsehen gemacht. Es war die kleine aber sehr gewählte Sammlung von William Goding, nur 44 Gegenstände umfassend, die gleichwohl einen Gesammt-Erlös von 14000 £ Sterling ergab. Ein Paar große ovale türkischblaue Vasen, früher im Besitze des Capt. Ricketts, wurden mit 610 Guineen bezahlt, ein Paar kleine ovale Vasen, trefflich bemalt, mit den Figuren des Apoll und Narciß mit 480 Guineen, ein Satz von drei ovalen königsblauen Vasen mit Henkeln und von Dodin gemalten Medaillons, 17 Zoll im Durchmesser, mit 600 Guineen. Besonders hohe Preise fanden Eventail-Jardinièren: eine, mit türkischrothem Grund und Figuren darauf, erzielte 560, die beiden schönsten mit apfelgrünem Grund sogar 1800 Guineen. Die Perle der ganzen Sammlung, ein Paar Vasen mit Deckel und Untersatz von sehr seltner Form, grünem Grund mit Blumengewinden à la Pompadour, gemalten Medaillons und Henkeln in durchbrochener Arbeit wurde unter Acclamation der Anwesenden für die unglaubliche Summe von 6500 Guineen dem Lord Dudley zugeschlagen.

(Academy.)

Die Versteigerung der Sammlung van der Willigen, die für den 20. und 21. April bevorsteht, ist ein hervorragendes Ereigniß auf dem Gebiete des Kunstmarkts. Durch mehrere Generationen hindurch hat diese Familie, deren Name in der holländischen Kunst einen guten Klang hat, mit seltenem Geschmacke nicht bloß Gemälde moderner und alter Meister gesammelt, sondern auch Bronzen, Faiencen, Glasmalereien, werthvolle Möbel und dergl. Unter den alten Meistern finden sich Werke von anerkannter Echtheit von van Achen, L. Backhuizen, P. Bril, P. Breughel, Cornelis v. Harlem, G. Dow, van Dyck, van Everdingen, J. van Craesbeeck, Frans Hals, H. Heemskerk, G. Honthorst, van Mieris, Netscher, S. Ruisdael, D. Ryckaert u. s. w. (Journal des Beaux-Arts.)

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Curtius, Ernst, Ephesos. Ein Vortrag, gehalten im wissenschaftlichen Verein zu Berlin. Mit 2 Lithographien. 4⁰. br. Berlin, Besser'sche Buchhandlung.

Taylor, Isaac, Etruscan researches. gr. 8⁰. Mit Illustrationen. London, Macmillan & Co. (Leipzig, bei Twietmeyer.)

Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Auction den 27. April: Kupferstich-Kabinet des Herrn Hofrath Professor Dr. R. F. H. Marx in Göttingen. I. Abtheilung: ausgezeichnete Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte etc., hauptsächlich seltener alter Meister. 2114 Nummern.

Frederik Müller in Amsterdam. Auction den 20. und 21. April. Sammlung des verstorbenen Herrn A. van der Willigen und des Herrn A. van der Willigen jun.: Gemälde, Kunstgegenstände, Faiencen, Möbel u. s. w. I. Abtheilung, 576 Nummern.

Zeitschriften.

Deutsche Bauzeitung. No. 23.
Das Schinkel-Fest des Architektenvereins in Berlin.

Kunst und Gewerbe. No. 11. 12.
Zur Geschichte der deutschen Holzsculptur. (Schluss.)

Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung. Heft 8.
Die Frauen-Arbeit. Von A. v. Enderes. (Schluss.) — Oeffentliche Kunstpflege. Von R. v. Eitelberger. — Illustrationen: Goldschmuck von Castellani in Rom. — Tapete von Balin in Paris. — Ornament einer geschnitzten Holzfüllung von Frullini in Florenz. — Treppengeländer von Messing, von Denière in Paris. — Russische Krüge. — Handspiegel von W. J. Thomas in London. — Emaillirte Metallplatte von Elkington & Co. in Birmingham. — Vase von Mintons in Stoke upon Trent, in Limousiner Art. — Schatulle von Serpentin, von der Sächs. Serpentin-Gesellschaft in Zöblitz. — Deckel dazu. — Kamin von der Zöblitzer Serpentin-Gesellschaft. — Kästchen in Ebenholz, vergoldeter Bronze und Email, von Ratzersdorfer in Wien. — Cassette in spanischer tauschirter Arbeit. — Türkische Krüge. — Armsessel von Levy & Worms in Paris. — Armsessel von Roudillon in Paris. — Glasirte türkische Krüge. — Thürbehang von Roudillon in Paris. Eiserner Tisch von E. G. Zimmermann in Hanau. — Buntglasirter Kaminofen, von der Thonwaarenfabrik der Magdeburger Bau- und Creditbank. — Porzellanvase, nach Entwurf von A. Hauser, von Haas & Czizek in Schlaggenwald. — Leuchter von Barbédienne in Paris. — Relief der Fortschrittsmedaille. — Angelica (Orlando furioso), von A. Piatti in Florenz, gezeichnet und geschnitten von F. A. Joerdens.

Inserate.

Hierzu No. 4 des II. Jahrgangs der „Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst".

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

24. April.



Nr. 28.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Ausstellung des Bayerischen Gewerbe-Museums.

Nürnberg, im März.

In dem erst kürzlich in seiner inneren architektonischen Ausstattung vollendeten oberen Saale des vom Bayerischen Gewerbemuseum hier erworbenen Gebäudes sind gegenwärtig in geschmackvoller Gruppirung und möglichst systematischer Anordnung die gelegentlich der Wiener Weltausstellung angekauften und als Geschenke überlassenen Gegenstände zu einer Ausstellung vereinigt. Da dieselben den Zweck erfüllen sollen, als ein Theil der einzurichtenden „Mustersammlung“ des Museums, durch anregende und belehrende Beispiele den Standpunkt der heutigen Kunstindustrie in ihren einzelnen Zweigen erkennen zu lassen, durften aus den Objekten der Wiener Weltausstellung nur solche gewählt werden, welche, als Repräsentanten der hauptsächlichsten Gruppen, durch mustergültige künstlerische Form und durch technische Vollendung in der Ausführung einen bleibenden Werth beanspruchen können.

Daß die meisten dieser Gegenstände nach ihrem Ursprung außerdeutschen Ländern angehören, hat, wie in der Einleitung des die verschiedenen Gruppen im Allgemeinen und die Erzeugnisse derselben im Einzelnen in lehrreicher Weise erläuternden Kataloges ausgesprochen ist, seinen Grund nicht nur in der durch die Weltausstellung gebotenen günstigen Gelegenheit, solche Arbeiten zu erwerben, sondern auch in der offen anzuerkennenden Thatsache, daß die deutsche Kunstindustrie noch vielfach in den Kinderschuhen steckt. Bedarf es doch ebenso sehr der Theilnahme und Anregung Seitens des Publikums, als der angestrengtesten Arbeit Seitens der Kunstgewerbetreibenden, um die deutsche Kunstarbeit wieder auf jene Höhe emporzuheben, auf welcher sie in früheren Jahrhunderten bereits gestanden und hohen Ruhm errungen hat.

Die verschiedenen Gruppen, welche wir in der Ausstellung und zwar in verhältnißmäßig gleicher Vertheilung vertreten finden, sind die der Metallarbeiten, der keramischen Erzeugnisse, der Glasindustrie, der Holz- und der Textilarbeiten, denen sich Arbeiten aus Stein, Papier, Leder u. s. w. anschließen. Als besondere Abtheilungen können die mehr ethnographisch wichtigen Geschenke aus der chinesischen Abtheilung der Wiener Ausstellung und die in einem Nebenraume aufgestellten, im Auftrage des Gewerbevereins in Nürnberg erworbenen Maschinen und Werkzeuge gelten.

Unter den Arbeiten aus Metall hat zunächst das Eisen nach den verschiedenen Arten seiner Bearbeitung die verdiente Berücksichtigung gefunden. Vortreffliche Eisengüsse von A. Durenne in Paris lassen die hohe Leistungsfähigkeit der Franzosen in diesem Zweige der Industrie erkennen, während nicht minder treffliche Arbeiten, sowohl in Rohguß als in Ciselirung, von der Gräflich Stollberg'schen Faktorei in Ilsenburg vorhanden sind. Als eine vorzügliche Leistung in Schmiedeeisen sehen wir einen Lampenständer von A. Fauser, Schlossermeister in Weimar.

Unter den kleineren Eisenarbeiten erregen besonderes Interesse die tauschirten, d. h. die durch Einschlagen von goldenen und silbernen Ornamenten verzierten Luxusgegenstände. Unter ihnen müssen die spanischen und türkischen und die Arbeiten des Wieners Batsche

hervorgehoben werden. Letzterer hat auch im Treiben Vorzügliches geleistet, eine Technik, in der wir das Bedeutendste von Elkington in London in einem kunstreichen Schilde vorgeführt sehen.

Der Zinkguß, welcher in neuerer Zeit auch bei uns, sowohl zu architektonisch-dekorativen Zwecken, als auch zu Luxusgegenständen aller Art als billiger Ersatz der Bronze vielfache Verwendung findet, ist durch verschiedenartige höchst gelungene Arbeiten von Blôt und Drouard in Paris vertreten, während als vollendete Leistungen im Messingguß solche von Perrot (Schreibzeug) und von Gagneau frères (Armleuchter) in Paris erworben wurden.

Von den größeren Bronzearbeiten aus China, Japan, Rußland und Frankreich heben wir nur die große, trefflich gegossene und ciselirte Gruppe (Bellerophon) von Servant und die mit vergoldeter Bronzeverzierung geschmückte Marmorvase von Lemaire in Paris hervor. Den größten Reiz aber üben auf die Besucher die kleineren Bronzearbeiten mit verschiedenartiger Emailverzierung, welche sich in einem besonderen Schranke vereinigt finden, aus. In einer Reihe meisterhaft ausgeführter Luxusgegenstände und Schmucksachen deutscher, französischer und russischer Arbeit, zu denen die an anderer Stelle eingereihten chinesischen Emailgefäße und französischen Emailmalereien hinzukommen, haben die verschiedenen Arten der Emailarbeit, über deren besondere Eigenthümlichkeiten der Katalog das Wissenswertheste mittheilt, Vertretung gefunden. Nicht weniger lehrreich erscheinen die erworbenen Gold- und Silberarbeiten, welche vorzügliche Beispiele der verschiedenen Arbeiten des Treibens, Tauschirens und Niellirens vorführen. Unter diesen sei nur auf die treffliche galvanoplastische Nachbildung des „Miltonschildes" von Elkington in London, auf ein reichverziertes altpersisches Schwert und das mit Edelsteinen geschmückte Flacon von Philippe in Paris hingewiesen.

Die Ausstellung der erworbenen keramischen Erzeugnisse bietet in ihrer sorgfältigen Auswahl einen vollständigen Ueberblick alles dessen, was in diesem Zweige der Kunstindustrie nach den verschiedensten Richtungen hin im Laufe der letzten Jahre geleistet worden ist. Neben den verschiedenen, für architektonische und dekorative Zwecke hergestellten Gegenständen aus gebranntem Thon, glasirt und unglasirt, sind die in malerischer Anordnung und in der Zusammengehörigkeit nach Ursprung und Material in einem Schranke vereinigten Fliesen, Fayence- und Porzellan-Gefäße von hohem Interesse.

Wenn es in Wien wegen der großen räumlichen Entfernungen mit Schwierigkeiten verbunden, ja in manchen Fällen unmöglich war, zwischen den Erzeugnissen verschiedener Länder in einzelnen Industriezweigen Vergleiche anzustellen, so ist hier die Gelegenheit geboten, durch neben einander aufgestellte, und zwar als charakteristische Beispiele gewählte Exemplare die Leistungen Chinas und Japans, Frankreichs, Englands, Italiens u. s. w. in Bezug auf die Herstellung von Fayence- und Porzellanarbeiten, auf die Eigenthümlichkeit ihrer Formen, ihrer technischen Herstellung und ihrer malerischen Dekoration hin zu prüfen.

Ein Gleiches ist mit den Erzeugnissen der Glasindustrie der Fall. Durch eine Reihe von Geschenken der Mannheimer und Aachener Glasmanufakturen und der Fabrik von Chevandier & Vopelius in Sulzbach, welche durch eine geschliffene und geätzte Spiegelscheibe von Nyssens in Laeken ergänzt werden, sind die verschiedenen Arten von Tafelglas vorgeführt, während in drei bei einander befindlichen Schränken die Leistungen der auf der Wiener Ausstellung hauptsächlich repräsentirten deutschen, englischen, russischen, italienischen u. s. w. Fabriken in Bezug auf Herstellung von weißen und farbigen Glasgefäßen vertreten sind. Die Imitationen alter Venetianer Glasarbeiten von Salviati in Murano, die als neue Erfindung interessanten irisirenden Gläser des Ungars Zahn, die vorzüglichen Schleifarbeiten der Josephinenhütte, sowie die Leistungen der Wiener Lobmeyr, Schreiber und Ulrich fesseln hier neben vielem anderen unsere Aufmerksamkeit.

Die obere Abtheilung eines größeren Schrankes füllen ausgewählte Exemplare von interessanten persischen, türkischen, chinesischen, italienischen und Wiener Arbeiten in Holz und Leder, während in dem unteren Raume ein Theil der Textilarbeiten in zahlreichen Mustern von Crefelder Seiden- und Sammetfabrikaten, in einer Darstellung der schlesischen Point-Spitzenarbeit ꝛc. Platz gefunden hat. Die derselben Gruppe angehörigen Teppiche persischen, afrikanischen und türkischen Ursprungs, sowie die von Philipp Haas & Söhne dem Museum geschenkten Stoffmuster nebst anderen hierher gehörigen Erzeugnissen bilden an verschiedenen Stellen einen Theil der Dekoration des Saales.

Sämmtliche in einem besonderen Schranke zusammengestellten Erzeugnisse aus China, Japan und Südamerika (Geschenke des Generalkonsuls von St. Salvador, Herrn H. Schönberger in Wien) bieten, wie schon bemerkt, ein vorwiegend ethnographisches Interesse, enthalten aber doch manches für das Kunstgewerbe höchst Interessante, wie z. B. die sämmtlichen für das Ausbessern des Porzellans, für die Elfenbeinschnitzerei u. s. w. in China üblichen Werkzeuge, die verschiedenen Proben der in Japan gebräuchlichen Lacke u. a. m.

Aus diesem allgemeinen Ueberblick, welcher so manche, noch außerhalb der Hauptgruppen aufgestellten Gegenstände unberücksichtigt gelassen hat, wird zur Genüge hervorgehen, daß durch diese erste größere Ausstellung

des Bayerischen Gewerbemuseums, sowohl durch die in Bezug auf die angekauften Objekte getroffene Wahl, als durch die lehrreiche Art und Weise der Ausstellung, den Gewerbetreibenden nach jeder Seite hin Gelegenheit geboten ist, durch eingehendes Prüfen und Vergleichen der Leistungen auf den einzelnen Gebieten der gegenwärtigen Kunstindustrie bei den verschiedenen Nationen nützliche Lehren zu ziehen und dieselben im Interesse eines stetigen Fortschreitens unseres eigenen Kunstgewerbes zu verwerthen.

O. v. Schorn.

Die neuen Erwerbungen der Berliner Gemäldegalerie.

Von H. Lücke.

(Fortsetzung.)

Das dritte Hauptbild ist ein Portrait des Velazquez, das wahrscheinlich den italienischen Feldhauptmann Alessandro del Borro darstellt, ein Werk voll der gewichtigsten und imposantesten Kraft des großen Meisters, auf dessen Namen einige Bilder der Galerie bisher nur zweifelhaften Anspruch hatten*). Die robuste, schwer beleibte Gestalt des kriegerischen Herrn präsentirt sich in ganzer Figur und Lebensgröße, auf lichtem architektonischem Hintergrund, in dem durchgehends schwarzen Kostüm eines italienischen Nobile aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Nach dem auffällig niedrig gewählten Gesichtspunkt ist anzunehmen, daß das Bild für eine ziemlich hohe Aufstellung bestimmt war. In voller Vorderansicht, die rechte Schulter trotzig vorgekehrt, barschen und gewalthätigen Ansehens, halb brutal und halb vornehm, tritt die Figur mit der ganzen, vollen Wucht des Lebens vor den Beschauer. Die Energie der Auffassung, die Macht des Ausdrucks und der ganzen malerischen Erscheinung übt eine Wirkung, die kaum überraschender gedacht werden kann. Mit größter Bravour, überaus frei und breit behandelt, hat das Bild fast das Ansehen eines kecken Impromptus; dabei aber ist die Kühnheit jedes Pinselstriches von so genialer Sicherheit, von so absoluter Bestimmtheit der Wirkung, daß das Ganze zugleich den Eindruck höchster Vollendung hervorbringt. — Dafür, daß Borro die dargestellte Persönlichkeit ist, spricht namentlich der Umstand, daß die am Boden liegende Fahne mit goldenen Bienen, auf welche der trotzige Herr wie im Bewußtsein des Triumphes den Fuß setzt, die Fahne der Barbarini zu sein scheint, über die Borro als Führer der Truppen Ferdinand's II. von Toskana 1643 einen Sieg erfocht. Im Jahre 1648 trat Borro in die Dienste Philipps IV. von Spanien. Da das Bild in Italien erworben wurde, so ist anzunehmen, daß es von Velazquez während seiner zweiten italienischen Reise (1648 bis 1649) gemalt wurde, bevor Borro nach Spanien abging.

*) Im Nachfolgenden hat sich der Verf. des Wortlauts einiger Sätze aus zwei Artikeln bedient, in denen er vorher (in den Preuß. Jahrb. und in der Spener'schen Ztg.) die Bilder besprochen.

Die Landschaft von Nicolas Poussin, die demnächst zu erwähnen ist, gehörte bisher zu den schönsten Zierden der Galerie Sciarra zu Rom und hat unter den Werken des bedeutenden Meisters ein eigenthümliches und sehr hervorragendes Interesse. In der Regel tritt bei Poussin, der die ideellen Gesetze landschaftlicher Komposition eigentlich zuerst entdeckte, gegen die Großartigkeit der Linien und der plastischen Formen der Landschaft das Koloristische sehr entschieden zurück, und zuweilen hat die Zusammensetzung, der Bau seiner Landschaften etwas Konstruirtes, etwas von der Absichtlichkeit, die sich im Arrangement seiner historischen Gemälde fast immer mit so unangenehmer akademischer Würde geltend macht. In unserm Bilde ist Poussin der Natur mit seltener Treue gefolgt und hat mit der freien Anmuth und dem vollendeten Wohllaut der Linien zugleich eine Schönheit der Farben erreicht, wie kaum in einer andern seiner Landschaften. Das Bild stellt eine Gegend der römischen Campagna in der Nähe von Aqua Acetosa dar; der Tiberfluß, der mit seiner Breite den größeren Theil des Vordergrundes einnimmt, tritt auf der rechten Seite buchtartig unter den Schatten einer bewaldeten Anhöhe und zieht sich dann tief in die weite Ebene der schön geformten Campagna hinein, die in der Mitte die Ruinen antiker Bauwerke zeigt und in der Ferne von den blauen Höhenzügen der Sabiner Vorberge begränzt wird. Ganz im Vordergrunde am Ufer des Flusses architektonische Bruchstücke und die Staffage des Bildes: Matthäus mit dem Engel, der ihm das Evangelium diktirt. Eine feierliche heitere Klarheit verbreitet sich über die Landschaft; der leichte Glanz des Gewölks, die warmen bräunlichen Tinten der Campagna und die Lichtreflexe im Wasserspiegel des Flusses verbinden sich in der wundervollen Reinheit der atmosphärischen Stimmung zu einem harmonischen Ganzen, dessen mild leuchtender Ton durch die lebhaften Farben der Figuren des Vordergrundes nur um so reizender fühlbar wird. Ein etwas befremdliches Ansehn haben die antiken Baufragmente des Vordergrundes. In ihren einfachen geraden Formen bilden sie zwar zu den mannigfach bewegten Linien des Terrains im Hintergrund einen sehr wirksamen Kontrast; aber man möchte wünschen, daß sie sich nicht so kahl und in solcher Unversehrtheit der mathematischen Umrisse zeigten; Witterung und Zeit sind fast spurlos an ihnen vorüber gegangen. Möglich, daß ein antiquarisches Interesse, wie es bei Poussin nicht selten in

etwas abstrakter Weise hervortritt, hier mit im Spiele war. Mehr trümmerartig mit der umgebenden Natur verwachsen, würde dieses klassische Steinwerk poetischer zum Charakter der Landschaft stimmen.

Aus der sonnigen Klarheit des Südens versetzen uns zwei Landschaften **Jacob Ruisdael's** in die Poesie der nordischen Natur. Die eine ist ein Jugendwerk des Meisters, in der Ausführung von etwas mühsamer Sorgfalt, aber schon ganz von jener düster melancholischen Stimmung, der sich Ruisdael mit Vorliebe hingab; am Himmel bläulich graue Wetterwolken, im Vordergrunde das finstre Gewässer eines Teiches, eine Brücke und Hütten unter einer dunkeln Gruppe mächtiger Eichen, daneben ein Stück flachen Landes mit den Dünen am fernen Horizont, die von einem fahlen Lichtschein gestreift werden. Das andere Bild, ein kleines höchst kostbares Werk aus Ruisdael's reifster Epoche ist eine Fernansicht aus der Umgegend von Amsterdam. Keine eigenthümlich gefärbte landschaftliche Stimmung waltet hier vor; vielmehr ist es vor allem die schlichte Klarheit und wundervolle Frische der Auffassung, in der das Anziehende des Bildes beruht; sie verleiht der absolut einfachen Natur der Landschaft einen Reiz, von dem sich das stumpfe Alltagsauge nichts träumen läßt. Von der dunklen Düne des Vordergrundes sieht man auf Wiesen und Felder der flachsten Gegend, im Mittelpunkt liegt zwischen Bäumen und Gebüsch das kleine Dorf Overveen mit seinen Bleichen, in der äußersten Ferne werden die Thürme von Amsterdam und ein Theil von Harlem sichtbar. Immer von neuem fesselnd ist die vollendete Meisterschaft der Durchführung, die Klarheit der Beleuchtung und Perspektive, die Delikatesse in der Behandlung aller Details, immer von neuem reizvoll der frische, von einem weißlichen Gewölk nur halb bedeckte Himmel, unter dem sich das fruchtbare Erdreich breit und dunkel hindehnt. Wie sehr übrigens in dem Gesammteindrucke die Höhe des Luftraums mitspricht, empfindet man lebhaft, wenn man sich denselben nur um weniges tiefer begränzt denkt; die ganze Physiognomie der Landschaft würde dadurch eine andere werden und sofort an Reiz und Klarheit verlieren. Das Bild war von einem stellenweise trüben Firniß bedeckt, nach dessen Beseitigung der eigenthümlich frische Charakter des Ganzen, namentlich des Himmels, erst wieder zu voller Wirkung gelangt ist.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

* Dr. **Herman Riegel**, Direktor des herzoglichen Museums in Braunschweig und Professor am dortigen Polytechnikum, beginnt soeben die Vorträge über „Geschichte der deutschen Kunst seit Carstens und Gottfried Schadow“, die er an der genannten Anstalt und an der Leipziger Universität gehalten, in Buchform (Hannover, bei C. Rümpler) zu veröffentlichen. Das Ganze ist auf etwa 8 Hefte (jedes zu 2 Mark) berechnet und wird außer der Einleitung über die Kunstzustände des vorigen Jahrhunderts drei Hauptabschnitte umfassen: 1. Das Wiederaufleben der deutschen Kunst; 2. die „klassische Kunst“ (1815—1848); 3. die „moderne Kunst“ (1848 u. ff.). — Bisher liegt eine Lieferung vor, welche bis Carstens reicht, also nur den Anfang der Darstellung enthält. Wir wollen hoffen, daß die Fortsetzungen mehr leisten, als der Beginn verspricht. In dem Vorliegenden haben wir weder neue Gesichtspunkte, noch irgend erhebliche Bereicherungen des Materials entdecken können.

J. van Vloten hat, wie die „Academy“ berichtet, einen stattlichen Band über die Geschichte der Malerei in den Niederlanden vom 14. bis zum 18. Jahrhundert veröffentlicht, mit 50 Holzschnitten und einem Stich nach Rembrandt illustrirt. Das Werk liegt uns noch nicht vor.

Nekrolog.

Raimund Mößmer, Landschaftsmaler, starb am 9. März in Wien, 61 Jahre alt. Er war der Sohn des frühern Professors der Landschaftsmalerei an der dortigen Akademie der bildenden Künste.

Personalnachrichten.

Dr. **Max Jordan**, unser geschätzter Mitarbeiter, wurde zum Direktor der Berliner Nationalgalerie ernannt. Jordan bekleidete seit mehreren Jahren das Direktorat des städtischen Museums in Leipzig und docirte außerdem an der hiesigen Universität.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Der Beginn der größern Ausstellungen läßt auch unsern Kunstsalons eine Menge neuer Gemälde zugehen, die vor ihrer Absendung kürzere oder längere Zeit hier noch ausgestellt werden. So brachten uns die letzten Wochen viele interessante Bilder, unter denen besonders das in diesen Blättern bereits wiederholt besprochene „Begräbniß des alten Seemanns“ von **Rudolf Jordan** und **Vautier's** Schachspieler*) hervorzuheben sind. **Carl Hoff** brachte ein größeres Bild, eine elegante junge Dame mit einem großen Hunde darstellend, die im Walde den Geliebten zu erwarten scheint. Ein treffliches Kolorit und die gewandte Technik bei eleganter Behandlung machten das Werk äußerst anziehend, wenngleich auch hier das Motiv an und für sich nicht neu oder besonders fesselnd war. — **Eduard Bendemann**, der bekanntlich von der Bruckmann'schen Verlagshandlung den Auftrag erhalten hat, eine Reihe von Scenen aus Nathan dem Weisen zu malen, zur photographischen Vervielfältigung, lieferte zwei neue Bilder zu diesem Cyklus: die Errettung der Recha aus dem Feuer durch den Tempelherrn und dessen Begnadigung durch Saladin. Sie sind farbig gehalten, während die ersten beiden (die Rückkehr Nathan's von der Reise und seine Begegnung mit dem Templer) nur grau in grau ausgeführt waren. — **Chr. Böttcher** fügte seinen Schilderungen des rheinischen Lebens wieder ein anmuthiges Gemälde hinzu, welches einen alten Schieferdecker zeigt, der am Ufer des Stromes sitzend seinem Gewerbe obliegt. Die Stimmung der Rheinlandschaft zu den Figuren ist von harmonischer Wirkung; das Bild macht einen durchaus erfreulichen Eindruck. Außerdem malte Böttcher noch einen alten Gärtner, der sein blühendes Enkelkind in's Freie trägt, um sich an der heitern Frühlingsluft zu erquicken; ein kleines Genrebild, welches ebenfalls ein dankbares Publikum fand. Auch **Fr. Hiddemann** stellte den Frühling dar, über dessen Erwachen sich die Kinder auf der grünen Wiese freuen, indem sie Blumen pflücken, Kränze winden und den fliegenden Störchen und Vögeln fröhlich nachblicken, welche die leicht bewölkte Luft durcheilen. Es ist ein schönes Bild von feiner Farbenstimmung. Einige höchst lobenswerthe Genrebilder von **Bosch** und **Werner** lassen sich würdig anreihen. Große Fortschritte und köstlicher Humor sprechen aus einem Gemälde von **L. Toussaint**, welches eine alte Frau zeigt, die zornig zum Fenster hinausschaut, um die Uebelthäter zu suchen, deren Schneebälle gegen die Scheiben geflogen sind und sie aus ihrer Ruhe geschreckt haben. Aber ihr Blick schweift vergeblich in die Ferne. Dicht unter ihrem Fenster und nebenan in der Hausthür kauern zwei Knaben, halb ängstlich, halb schalkhaft, und suchen sich vor der Alten zu

*) Vergl. unten den Bericht unseres Münchener △ Korrespondenten.

verbergen. Das Bild scheint uns das Beste zu sein, was Toussaint noch je gemalt. „Die beiden Jugendfreunde" von Frl. Minna Heeren waren ebenfalls nicht ohne Verdienst, und unter drei neuen Bildern von H. Salentin ist das größte anerkennend hervorzuheben, welches uns Kinder im Zopfkostüm vorführt, die „Braut und Bräutigam" spielen. Carl Sohn hatte ein treffliches Damenportrait ausgestellt, dem sich H. Crola mit einem männlichen Bildniß zugesellte, welchem wir die höchste Anerkennung zollen müssen. Zwei große Portraits von L. Schäfer wollten uns dagegen weit weniger zusagen, als frühere Werke dieses talentvollen Künstlers. Die Carnation entbehrte der Leuchtkraft und gemahnte zu sehr an die moderne Schwarzmalerei. Unter den Landschaften zeichnete sich ein großer norwegischer Fjord von A. Leu ehrenvoll aus, der sich den besten Werken des wackern Meisters zuzählen läßt. Oswald Achenbach bekundet ebenfalls in einem großen Bilde mit reicher Staffage die ganze Fülle seiner eigenartigen Begabung. Er zeigte uns den Strand von Sta. Lucia (Neapel), der zu Ehren eines Kirchenfestes glänzend illuminirt erscheint. Tausende von Zuschauern aus allen Ständen drängen sich am Ufer und betrachten die erleuchteten Häuser, die Leuchtkugeln und Girandolen, die Gondeln und das übrige bunte Getreibe, und es ist wahrhaft erstaunlich, mit welch naturalistischer Wahrheit bei hoch poetischer Auffassung der Künstler es verstanden hat, die verschiedenen Beleuchtungseffekte und den ganzen Zauber der italienischen Sommernacht wiederzugeben. Es war eine schwere Aufgabe, deren glückliche Lösung ihm zur Ehre gereicht. Albert Flamm führte uns ebenfalls ein vorzügliches großes Bild vor, welches ein Motiv bei Norba in schöner koloristischer Wirkung künstlerisch veranschaulichte. Das große Motiv aus der Via mala von J. W. Lindlar und das große „Motiv aus Oker" von H. Frische ließen uns nur bekannte Eigenschaften wiederfinden. Aus der Permanenten Ausstellung von E. Schulte, wo sich die genannten Bilder befanden, können wir uns jetzt dem Salon der Herren Bismayer & Kraus zuwenden, um auch dort einige schätzenswerthe Neuigkeiten namhaft zu machen. Da gab es u. A. ein höchst interessantes Kriegsbild von A. Crossts, einem Amerikaner, Schüler von E. Hünten. Dasselbe zeigte den Rückzug einer geschlagenen französischen Heeresabtheilung im Jahre 1870 und bot neben einer Fülle fesselnder Motive eine übersichtliche und klare Komposition, deren lebensvolle Wirkung durch die gediegene Malerei und die harmonische Stimmung der Landschaft noch erhöht wurde. Auch Emil Hünten brachte zwei Scenen aus dem letzten Feldzug, lebendig aufgefaßt und koloristisch wirkungsvoll. Ein kleines Reiterportrait des Prinzen Friedrich Carl von Kolitz konnte dagegen durch die mangelhafte Zeichnung durchaus nicht befriedigen. Das große Bildniß des altkatholischen Bischofs Reinkens von Müller von Bonn bekundet das ernstliche Streben nach geistiger Auffassung, war aber wieder ebenso manierirt in Farbe und Haltung wie das jüngst ausgestellte Portrait des Professors Knodt desselben Künstlers und stand demselben auch in der Zeichnung nach. Besonders waren die Hände zu mager im Verhältniß zum Kopf. Unter den Genrebildern ist ein Werk von van der Beck hervorzuheben, „die Brautschuhe" betitelt. Conrad Kissel, der mehrere Jahre in Berlin als Bildhauer nicht ohne Erfolg gewirkt und sich erst neuerdings unter Anleitung von Wilhelm Sohn der Malerei zugewandt hat, lieferte in seinen ersten Bildern, einer Italienerin und einem großen Stillleben, unzweifelhafte Beweise seiner malerischen Begabung. Ein großes Gemälde von Lork war ebenfalls zu loben, namentlich in den landschaftlichen Theilen. Dagegen will es P. Kels nicht mehr gelingen, etwas zu schaffen, was seinen früheren Bildern, z. B. dem mehrmals wiederholten „Maler auf der Studienreise," ebenbürtig ist. Seine neuesten Sachen ließen wieder durchaus kalt. A. Leu, der Sohn des trefflichen Landschafters, stellte drei große Thierstudien aus, die ein hoffnungsvolles Talent bewiesen. R. Burnier brachte wieder mehrere neue Landschaften mit Kühen von derselben Wahrheit in Ton und Stimmung, die wir stets an seinen Bildern zu rühmen haben. Besonders muß sein „Vorüberziehendes Gewitter" namhaft gemacht werden, ein in Farbe und Behandlung überaus wirkungsvolles Bild. Auch A. Munthe hatte ein ungemein wahres Herbstbild ausgestellt, in Motiv und Behandlung seinen früheren Gemälden verwandt. Fritjof Smith-Hald, ein früherer Schüler Gude's, der seit einiger Zeit hier lebt, Niels Möller, Morten Müller und andern Skandinavier waren ebenfalls durch gute Landschaften vertreten, zu denen sie die Motive ihrer Heimath entlehnt hatten, während Fahrbach, Flickel, Oeder, Meyerheim, Irmer u. A. deutsche Gegenden mit großem Geschick in der naturalistischen Darstellung zur Anschauung brachten. August Becker bewährte in zwei Tyroler Landschaften seinen alten Ruf, und G. Rodde, der früher hier lebte, hatte aus Danzig ein großes Bild eingesandt, das in der trefflichen Komposition, der gediegenen Zeichnung und der poetischen Auffassung einigermaßen an die Harzbilder Lessing's gemahnte und einen erfreulichen Gegensatz zu den meisten neuern Landschaften bildete, die, alles Uebrige vernachlässigend, nur auf Farbe und Wirkung sehen. Dafür stand es denselben allerdings in der Technik bedeutend nach.

△ Münchener Kunstverein. Das bedeutendste der in der letzten Märzwoche ausgestellten Kunstwerke war unzweifelhaft Vautier's Bild: „Die entzweiten Schachspieler". Ein Gutsherr, der eben nicht den höchsten Ständen angehört, hat sich mit seinem Gaste, dem Pfarrer, über dem Schachspiel zerschlagen und steht im Begriffe, sich seine lange Tabakspfeife anzuzünden, während Se. Hochwürden ihm halb den Rücken wendet und sich den Anschein giebt, in einer Zeitung zu lesen, während er mit der Linken auf dem Tische trommelt. Vautier besitzt eine seltene Feinfühligkeit des Taktes in der Wahl inhaltvoller Motive und eine staunenswerthe Innigkeit des Verständnisses des echten Volkslebens, und wenn er sich auch meist auf einfache Motive beschränkt, so entschädigt er hinwiederum für die Vielseitigkeit in der Schilderung der Charaktertypen durch das liebevolle Eingehen in die kleinen Naturzüge, welche seinen Gestalten und Physiognomien den Stempel einer hohen poetischen Wahrheit aufdrücken. Die Farbe des Bildes ist zwar nicht im spezifischen Sinne des Wortes koloristisch behandelt, sondern zeigt einen feinen grauen Grundton; aber dieser Grundton besitzt eine außerordentliche Harmonie und eine Durchsichtigkeit und Klarheit der Lokaltöne, daß das Bild auch nach dieser Seite hin als eine bedeutende Leistung bezeichnet werden muß. Ludw. Hartmann hat sich seit Jahren einen Platz unter den ersten Koloristen der Münchener Schule erworben. Wäre das nicht der Fall, seine „Rast auf dem Felde", die freilich strenge genommen eine „Rast vor der Schenke" ist, müßte ihm einen solchen sichern. Munsch's „Von Serenissimo!" fehlt es an innerem Leben und jener Grazie, die der Rococozeit bei aller Unnatur gleichwohl in hohem Grade eigen war. Die Dame im Pudermantel und der Kavalier, der ihr den Brief ihres fürstlichen Verehrers überbringt, sind wenig mehr als Puppen im Kostüme des fünfzehnten Ludwig. Nordenberg brachte ein größeres, figurenreiches Bild aus seiner schwedischen Heimath: „Auf der Flucht vor dem Waldbrande". Das gewaltige Naturereigniß tritt uns in seiner schrecklichen Wirkung auf den Menschen bedeutsam entgegen, und wir nehmen lebendigsten Antheil an dem Schicksal der armen Dorfbewohner, deren Hütten bereits vom wüthenden Elemente ergriffen sind, während sie das Theuerste, was sie besitzen, zu retten sich bemühen. Nordenberg zeichnet scharf und bestimmt und malt mit dünnerer Farbe, als heute üblich geworden, aber die Charakteristik seiner Figuren verliert dabei nichts, im Gegentheil. Dabei ist seine Farbe von großer Helligkeit und Klarheit. — Franz Streitt versetzt uns in die Zeit der letzten polnischen Revolution von 1863 zurück. Es ist ein junger polnischer Freiheitskämpfer, dem wir „Auf dem letzten Wege" begegnen. Er tritt am Arme eines bärtigen Mönchs eben aus dem Gefängnißthore, sein Blick hängt an dem ihm von diesem vorgehaltenen Crucifix, er hat mit der Welt abgeschlossen, die er in wenigen Minuten verlassen soll. Hinter Beiden schreitet der Offizier und das zur Hinrichtung kommandirte Peloton, ruhig und unbewegt. Der über dem Ganzen liegende graue Grundton erhöht noch die düstere Stimmung. Max Fürst's „Zur Katakombe" zeigt, daß der Künstler die Fesseln der Akademie noch nicht abgestreift; der an sich höchst brauchbare Stoff ist so kühl und trocken behandelt, daß er den Beschauer nicht zu fesseln im Stande ist. Fräulein Boubong verräth in ihrem Studienkopf „Gedankenvoll" ein recht hübsches Talent, doch dürfte sie der Zeichnung mehr Aufmerksamkeit zuwenden. — Unter den in der letzten Märzwoche ausgestellten Landschaften sind namentlich die von Lier, Boshart's „Parthie am Chiemsee", Gleim's „Motiv aus der Gegend von Heilbrunn" und Ullik's „Abend am See" hervorzuheben. Von eigenthümlicher Wirkung war Dorner's große Landschaft mit ihrem Reichthum an Formen und Linien, der hellen, durch-

sichtigen Farbe und dem fast ängstlichen Vortrag, der auch das Kleinste mit Sorgfalt behandelt. Aus derselben Zeit stammen zwei kleine Bilder von A. Schilcher „Kosaken“ und „Ein reitender Bauer“, in denen der Künstler bei sichtlicher Kenntniß der alten niederländischen Meister gleichwohl nicht zur Freiheit durchdrang. — Aus einer der früheren Wochenausstellungen habe ich noch der beiden Gruppen „Liebesscenen“ von Schwabe zu erwähnen, der solche Motive anmuthig zu gestalten weiß und sich dadurch viel Freunde erwarb. Diesmal hat der junge Künstler für seine Figuren das malerische Kostüm des 16. Jahrhunderts gewählt und dadurch die ohnehin auf das Malerische gerichtete Wirkung noch erhöht. — Anfangs April stellte Vaczlav Brozik, ein Mitglied der slavischen Malerkolonie hier, eine große Leinwand in breitem Goldrahmen aus. Wie ein daran geklebter Zettel besagt, bedeutet das figurenreiche Bild den Abschied des Böhmenkönigs Ottokar II. von den Seinen vor seinem letzten Auszuge in's Feld. Von Komposition ist keine Spur, man müßte es nur so nennen, daß der Maler möglichst viele Personen in möglichst engem Raum zusammenpferchte, ohne irgend welche Beziehung zum Helden zu zeigen, abgesehen von der jungen Dame, die wehklagend zu seinen Füßen niedersank, während ihr der König keinen Blick schenkt. Die Physiognomien erinnern in ihrer trockenen Starrheit an die alten Byzantiner, mit denen sie auch die Einfassung der Gesichtslinien, Nasen und Augen u. s. w. mit dunkeln Linien gemein haben. Daß an Kleidern kein Mangel, versteht sich von selbst, leider zeugen auch sie von einer noch ganz unfreien Technik. An einem ähnlichen Fehler wie das genannte Bild leidet auch J. Weiser's „Freigesprochen“, es läßt trotz des Aufwandes an Figuren vollkommen kalt, und das um so mehr, als wir uns vergeblich den Kopf darüber zerbrechen, wessen das hübsche junge Weib, das jubelnd aus dem Gerichtszimmer in die Arme seiner Mutter stürzt, beschuldigt und angeklagt war. Wir möchten uns gerne für sie erwärmen, aber es geht beim besten Willen nicht, und so bleibt all der umfangreiche Apparat wirkungslos. Die Technik ist übrigens recht anerkennungswerth. Wie anders packt uns H. Kauffmann in seinem namenlosen Bildchen, das ein Bauernmädchen zeigt, welches in Abwesenheit seines Besitzers den nebst Rucksack und Büchse auf einen Stuhl gelegten Hut eines Jägers mit einer einfachen Blume schmückt. Es ist eine ganze Dorfgeschichte, die uns das Bildchen erzählt. Noch höher schätze ich zwei kleine untertuschte Federzeichnungen desselben Künstlers: „Unter- und oberirdische Reinigungsbeamten“, ein paar köstliche Scenen aus dem Münchener Straßenleben von höchster Originalität und schärfster Charakteristik. Jul. Noerr brachte ein „Rendezvous der Piqueurs“ von feinster koloristischer Wirkung. C. M. Roß' „Intrigant“, eine Scene aus der Zeit der französischen Revolution von 1789, wird durch fehlerhafte Zeichnung der Dame, die mindestens vierzehn Kopflängen hat, schwer geschädigt. Farbe und Technik sind von großer Delikatesse. Herm. Philips wählte für seine „Unterhaltung“ die Gräfin Almaviva, ihre Zofe Rosine und den Pagen Cherubin und machte eine recht anmuthige Gruppe daraus, die dem Grafen allen Anlaß zur Eifersucht gäbe, denn der Blick der schönen Gräfin ist ein nicht weniger liebeheischender, als der Cherubin's, der die Laute klimpert. In einer Zeit, in der die Kunst so viel Werth auf die Behandlung der Kleider legt, sollte der Maler aber nicht einen so groben Anachronismus begehen, wie Philips, der Rosinen ein Rococohäubchen auf die braunen Haare setzt, während die Gräfin und Cherubin im Kostüme des 16. Jahrhunderts erscheinen. Echtler's Bildchen: „Ein paar neue Schuhe“ bleibt hinter den letzten Arbeiten dieses begabten Künstlers zurück. Laddey brachte ein Damenporträt in etwas süßlicher Weise, die keine andere Idealisirung kennt, als Verjüngerung und Verschönerung weniger künstlerisch schöner Formen und deshalb vielen Damen höchst erwünscht sein mag. Von Herm. Baisch sind zwei größere Bilder: „Pferde und Rinder im Sturm unter einem Baume Schutz suchend“ und „Ein Abend am Bach“ ausgestellt, von denen letzteres noch besser wirkte, wenn es ruhiger gehalten wäre. Willroider bewährte sich in seiner „Landschaft bei Dortrecht“ wieder als ein Künstler, der die alten Niederländer mit Gewinn studirt. Nik. Pfyffer scheint der Lier'schen Schule anzugehören, während sich J. G. Steffan in seinem höchst bedeutenden Bilde „Spätherbst; Motiv bei Berchtesgaden“ zum großen historischen Stile aufschwingt und durch mächtigen Aufbau seiner Massen und ernstes Kolorit gleich mächtig fesselt. Sein Sohn A. Steffan folgt den Spuren der modernen Realisten, doch macht sich immerhin das schöne Vorbild seines Vaters in seinen Arbeiten kennbar, so namentlich in dem hübschen Bildchen: „Motiv auf der Höhe des Wallenstädter-See's“. Mattenheimer's „Herrenchiemsee“ gehört zum Mittelgut, an dem unsere technikgewandte Zeit so reich, und Jeanna Bauck gefällt sich in der trostlosen Nachbildung poesieloser Naturwirklichkeit, die heutzutage Vielen als Naturwahrheit gilt. Von Ludw. Meixner's „Venedig“ kann ich aus einem andern Grunde nichts Gutes sagen; es ist zu glatt und sauber. Von Seibel's Radirung „Der Trinker“ wurde ich auf's Freudigste überrascht, es erinnert an die Arbeiten der besten Radirer des siebzehnten Jahrhunderts. Von prächtiger Wirkung ist Lincke's (in Berlin) großer Farbenstich nach J. G. Steffan's „Rhonethal bei Sion“, der beweist, daß es nicht der Farbenglanz allein ist, der jenem Bilde bleibenden Werth verleiht. — Schon seit Wochen berichtete die Münchener Lokalpresse von einem neuen werthvollen Bilde von Math. Schmidt, den „Herrgottshändlern“, und so waren denn die Kunstfreunde auf dessen Ausstellung doppelt gespannt. Im Publikum ist auch nur Eine Stimme des Beifalls darüber, und ich freue mich, in dieses Lob rückhaltslos einstimmen zu können, soweit die äußere Erscheinung dabei in Frage steht, denn Technik und Farbe lassen kaum etwas zu wünschen übrig, ebensowenig, was noch weit höher anzuschlagen ist, die Charakteristik der einzelnen Figuren. Verlangen wir aber einen organisch entwickelten und in schönen Linien abgerundeten Aufbau der Gruppen, Betonung der Haupt- und Unterordnung der Nebenfiguren, und Richtigkeit der Zeichnung, so stellt uns Schmidt's Bild nicht in demselben Grade zufrieden. Vor Allem hat sich der Maler in den Maßverhältnissen vergriffen. Ein so bescheidener Stoff hätte in weniger anspruchsvollen Maßen unzweifelhaft besser gewirkt; die Leinwand wäre für den größten historischen Stoff umfangreich genug. Ein solcher Mißgriff fällt übrigens weniger dem einzelnen Künstler, als der Schule zur Last, aus der er hervorgegangen. Dieselbe gefällt sich in den größten Maßverhältnissen, als ob diese die Unbedeutendheit der Gedanken verdecken könnten. Zwischen der Größe der Leinwand und der Bedeutsamkeit des Gedankens darf nicht ein peinliches Mißverhältniß bestehen. Ich erinnere nur an David Wilkie's innerlich so bedeutsame „Testamentseröffnung“ und vergleiche damit die heut für die unbedeutendsten Stoffe üblich gewordenen Maßverhältnisse. Der Schwerpunkt des Gedankens liegt im Schmidt'schen Bilde in dem armen Teufel, der mit seinem Weibe im Lande herumzieht, um geschnitzte Kruzifixe an den Mann zu bringen. Es ist nun die erste Anforderung an den Künstler, daß die Hauptfiguren, auf denen die Idee eigentlich ruht, auch wirklich als solche erscheinen, daß in ihnen seine ganze Kraft gipfle. Dieser Forderung aber ist Schmidt nicht gerecht geworden. Nicht der im Vordergrund knieende, aber nur von der Rückseite sichtbare Herrgottshändler, noch sein links in die Ecke und den Mittelgrund geschobenes, an der Handlung gar keinen Antheil nehmendes, inzwischen ihr Kind stillendes Weib erscheinen als die Hauptfiguren, ziehen die erste Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich, sondern die beiden Geistlichen, denen der Händler seine Kruzifixe anbietet, indem er sie im Kartenspiel unterbricht. Und von diesen Beiden ist es wieder der Weltgeistliche, zu dessen hochmüthigen Zügen das Auge immer wiederkehrt. Weiter nach rechts schließen sich bäuerische Gäste, Wirth und Kellnerin an, so daß das Ganze in drei besondere Gruppen zerfällt: die Händlerin mit einigen sie scheu und neugierig zugleich betrachtenden Kindern, ihr Mann mit den beiden Geistlichen und die übrigen Gäste mit Wirth und Kellnerin. Indem der Künstler größere Abwechselung im Terrain, auf dem die Scene spielt, anstrebte, schadete er zugleich der Ruhe der Linien und zerriß seine Gruppe in drei Theile. Auch in Bezug auf die Zeichnung giebt es Manches zu bedenken. Der Herrgottshändler ist der Perspektive zum Trotz kleiner als alle übrigen entfernteren Figuren und der Tisch, an dem die beiden Geistlichen und ein paar Bauern sitzen, schmal wie eine Latte, so daß die Weinflaschen unmöglich darauf Platz haben könnten. — Faber du Faure zeigt uns „Die Abreise Friedrich's von der Pfalz aus Prag nach der Schlacht am weißen Berge“. Es fehlt nicht an Menschen, Pferden und Eseln, nicht an werthvollem Prunkgeschirr

und werthvollen Pergament-Urkunden, an Goldbrokat und Sammet, aber all das wirkt nur theatralisch, und in Folge dessen fallen die sich bäumenden Schimmel an der Staatskarosse mehr in die Augen, als der König und die Königin, die eben mit ihrem Kinde aus dem Schlosse treten, um sich vor dem sieghaften Vetter in Sicherheit zu bringen. Jos. Brandt's „Courmacher" erscheint als ein Effektstück im guten Sinne des Wortes und zeigt recht klar, wie der unter Franz Adam gebildete Künstler mit Licht und Farbe umzuspringen weiß. Alb. Keller brachte sechs Skizzen, eben so viele Damen in eleganter Toilette zeigend, strenge genommen nur Modejournalfiguren, aber mit großer Feinheit der Farbe behandelt, so daß man jede derselben als ein koloristisches Kunststück bezeichnen kann. Von sehr bedeutender koloristischer Wirkung, aber auch durch Schönheit der Anordnung und Klarheit der Zeichnung ist L. Hartmann's „Im Schatten". Unter den zahlreich ausgestellten Landschaften der ersten Aprilwoche nehmen sieben Bilder Julius Lange's den ersten Platz ein. Die Motive, die Lange hier dem Amperthale bei Haimhausen entnahm, könnten kaum einfacher gedacht werden, sind aber mit so viel Verständniß und Liebe behandelt, daß man gerne auf alle „schönen Gegenden" verzichtet. Noch selten ward den Besuchern der Kunstvereins-Lokale von demselben Künstler zu gleicher Zeit ein so reicher Wechsel geboten. Uebrigens suchte Lange nicht bloß durch den Zauber der Stimmung zu fesseln; alle Bilder dieser Folge vertrügen die Radirnadel, ohne etwas von ihrer anziehenden Kraft zu verlieren. Außerdem erfreute uns eine „Mondnacht" von Stademann, „Bomarsund" von v. Tiesenhausen, dessen Arbeiten rühmend zu erwähnen ich schon öfter Gelegenheit hatte, und eine „Irländische Küste" von Chase, letztere besonders durch gute Anordnung und flotte Technik. Nicht ohne Interesse waren auch zahlreiche Farbenstudien (Landschaften aus Italien) des verstorbenen Julius Muhr. — Die Plastik endlich war durch Natter's prächtigen „Schlafenden Faun" und Villebois' „Fischer" glücklich vertreten.

Vermischte Nachrichten.

Oesterreichisches Museum. Die an und für sich schon ziemlich vollständige Sammlung der textilen Arbeiten des Wiener Museums hat in jüngster Zeit durch Erwerbung einer umfangreichen, von Herrn Canonicus Bock in Aachen erworbenen Sammlung von Spitzen und Kanten eine bedeutende Erweiterung erfahren, welche Kollektion den gesammten geschichtlichen Entwicklungsgang der Spitzen-Industrie vom vierzehnten bis neunzehnten Jahrhundert in ausgezeichneter Weise illustrirt. Das Museum besitzt dadurch eine dieses Fach in einer Weise repräsentirende Sammlung, wie solche an keinem andern Orte sich vorfindet. Dieselbe umfaßt über 500 Nummern, sämmtlich in vorzüglich erhaltenen Proben und sehr übersichtlich angeordnet. Abgesehen von dieser seltenen vollständigen Sammlung, besitzt das Museum schon seit längerer Zeit eine bedeutende Anzahl hieher gehöriger Arbeiten, welche die neue Acquisition in willkommener Weise kompletiren. Die Bock'sche Sammlung ist im Möbelsaal in Gemeinschaft mit den alten Stick- und Spitzenmusterbüchern der Bibliothek ausgestellt, deren Zeichnungen diesen Arbeiten einst als Vorbilder gedient haben.

B. Professor W. Lübke hielt kürzlich auf Einladung der „Vereine für wissenschaftliche Unterhaltung und Vorlesungen" in den Städten Essen, Elberfeld, Köln und Düsseldorf zahlreich besuchte Vorträge über große Künstler der deutschen, italienischen und niederländischen Schule und erwarb überall die ungetheilteste Anerkennung. Seine treffliche Schilderung des Lebens und Wirkens von P. P. Rubens, die er in Düsseldorf vortrug, erweckte dort um so mehr Interesse, als das daselbst befindliche große Bild „Die Himmelfahrt Mariä" seit glücklicher Restaurirung durch Prof. Andreas Müller die allgemeine Aufmerksamkeit dem großen niederländischen Muster, den Lübke mit Shakespeare verglich, in erhöhtem Maße zugewandt hat.

Aus Rom wird uns geschrieben: „Allgemeines Aufsehen erregt hier das in dem Atelier eines jungen Russen, Marc Antokolsky, eben ausgestellte Thonmodell einer in Marmor auszuführenden Statue des leidenden Christus; dies ist wenigstens sein Name und der in der Gestaltung des Kopfes beibehaltene konventionelle Christustypus soll unsern etwaigen Zweifel daran, ob wir hier einen Christus vor uns haben, oder nicht, beseitigen. Die überlebensgroße, freistehende Gestalt ist in ein langes, orientalisches Gewand gehüllt, die Arme aber hinterwärts mit einem doppelt um die Hüften laufenden Riemen an den Körper festgepreßt. Es ist also vom Künstler der Moment fixirt worden, welcher der Geißelung unmittelbar vorhergeht. Der leicht nach vorn geneigte Kopf ist von äußerst realistischer Auffassung, was bei der Beibehaltung der idealen Form des konventionellen Typus ganz besonders auffällig wirkt. Nicht eine Spur von freier Hingabe der Liebe, von sanfter Ergebung in das Leiden kommt hier zur Geltung. Der strenge, zusammengepreßte Mund kündet die die Seele einnehmende Erbitterung an, die hochgewölbte Stirn bekundet die Tiefe der Gedanken, aber das tiefliegende, schmerzhaft gebrochene, starr vorblickende Auge offenbart es deutlich, daß hier ein Schwärmer vor uns steht, dem seine idealen Träume auf immer vernichtet sind, der resignirt in die Zukunft schaut, fern davon, an das zu denken, was ihm bevorstehe und um ihn vorgehe. Diese Kälte muß auch den Beschauer kalt lassen, ja sie erweckt in ihm das Gefühl des Entsetzens. Aber die frappante Lebendigkeit, die Meisterschaft, mit welcher der Künstler diesem seinen eigenthümlichen Gedanken Ausdruck zu verleihen gewußt hat, rechtfertigt vollkommen das allgemeine Interesse, welches sein Werk findet. Dasselbe wird in der Ausführung genau die Größe der lateranischen Sophoklesstatue erhalten. Es ist bestimmt, in einem Moskauer Salon aufgestellt zu werden."

*Ausgrabungen in Olympia. Die Professoren Curtius und Adler haben sich nach Griechenland begeben, um zunächst in Athen den zwischen der deutschen Reichsregierung und Griechenland über die Ausführung der Ausgrabungen in Olympia stipulirten Vertrag abzuschließen und sodann an Ort und Stelle die nöthigen Vorkehrungen für den Beginn der Arbeit einzuleiten. Wie wir früher schon berichteten, sollen die durch die Ausgrabungen an's Licht zu fördernden Kunstgegenstände griechisches Eigenthum bleiben, die Leitung der Ausgrabungen dagegen Deutschland zustehen. Nachdem der Reichstag den Vertrag genehmigt haben wird, gedenkt man im Herbst an's Werk schreiten zu können.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

1. Mai.



Nr. 29.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die neuesten Erwerbungen des Museums Wallraf-Richartz in Köln.

Die Gemäldesammlung des Kölner Museums Wallraf-Richartz, deren Hauptbedeutung in einer langen Reihe von hervorragenden Bildern der verschiedenen mittelalterlichen Malerschulen besteht, wird in nicht gar zu ferner Zeit auch mit ihrer Abtheilung für moderne Kunstschöpfungen mit andern öffentlichen Museen ebenbürtig in die Schranken treten können. Durch Ankauf aus dem sogenannten Richartz-Fonds, durch Zuwendungen von Seiten des Kölner Kunstvereins und durch anderweitige Schenkungen ist die moderne Sammlung in den letzten Jahren um eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Bildern vermehrt worden, welche unter den Schöpfungen der modernen Kunst einen hervorragenden Rang einnehmen und auch den größten Museen zur Zierde gerreichen würden.

Es kann unsere Sache nicht sein, all diese Erwerbungen hier anzuführen und zu charakterisiren; es dürfte aber doch die Leser dieses Blattes interessiren, Kenntniß von den bedeutendsten Stücken dieses Zuwachses zu erhalten. Zuerst nennen wir das Bildniß der Gräfin Monts von dem 1867 in Düsseldorf gestorbenen Carl Ferdinand Sohn. Die Gräfin ist von der rechten Seite gesehen dargestellt, während sie ihr feines, bleiches, von dunkeln Locken umrahmtes Gesicht mehr nach dem Beschauer hinwendet. Das Gemälde zeigt die Vorzüge feiner Zeichnung und Modellirung, überaus zarter, eleganter und graziöser Behandlung der Farben und die besondere Art von Vornehmheit, welche in hervorragender Weise in einer Art von äußerem, rasch bestechendem Glanze, in der überaus geschickten Wiedergabe gefälligen Arrangements sich kundgiebt. Von dem Stuttgarter Professor Heinrich Funk wurde aus den Geldern des Kunstvereins eine Landschaft bei herrannahendem Gewitter erworben. Man sieht öde, mit Steinen bedeckte Hügel; mächtige Wolken werden vom Sturme gejagt und entladen sich links im Mittelgrunde. Das ernste Bild gehört zu den wirkungsvollsten des Meisters, zeigt eine große Kraft der Farbe und des Lichtes und eine tiefpoetische Stimmung. Der jetzt in Köln lebende Professor Georg Osterwald schenkte ein im Jahre 1855 gemaltes Bild, welches die ehrwürdige Domkirche in Siena vorstellt. Dieses Kunstwerk zeigt eine ungemein präcise, liebevolle Behandlung, klare, leuchtende Farbe und heitere, sonnige Wirkung. Von Christian Köhler wurde aus dem Richartz-Fonds der 1837 gemalte „Lobgesang Miriam's bei dem Zuge der Juden durch das rothe Meer" erworben. Die Prophetin schreitet in der Mitte der sie begleitenden Jungfrauen, in den Händen ein Tambourin und dankend emporblickend, lobpreisend die Gnade des Herrn, der dem Volke Israel eine so wunderbare Rettung schenkte; hinter ihr sieht man die mit Entsetzen zurückblickenden Volksmassen, rechts Moses mit emporgehobenem Stab, vor ihm der dem Untergang geweihte Pharao mit seinem Heere. Das Bild ist eine wahre Perle edler Anschauung und mächtigen Schwunges in den Formen. Von Eduard Geselschap wurde aus dem Richartz-Fonds die „Soirée musicale" erworben. In einem von reichem Kerzenschein erleuchteten Prachtsalon sehen wir eine Gesellschaft vornehmer Herren und Damen, die im Kostüme des 17. Jahrhunderts theils musizirend, theils sich unterhaltend dargestellt sind. Das Bild zeichnet sich vor vielen andern dadurch aus, daß

es in brillanten Farben wohlthuende Gegensätze, wohlgeordnete Licht- und Schatten-, sowie helldunkle Massen und edle Silhouetten, einen rein abgewogenen Bau der Komposition besitzt. Von dem treuen Freunde Gesellschap's, dem 1870 verstorbenen Theodor Mintrop, hat das Museum das liebliche Kunstwerk „Die Maiweinbowle" erworben. Dieses um die Mitte des Jahres 1869 vollendete auf Goldgrund ausgeführte Gemälde ist die letzte größere Komposition des allzufrüh verschiedenen Meisters. Wir möchten diese ansprechende, zu Heiterkeit, Frohsinn und Laune anregende Komposition, dieses harmonische Zusammenspiel einer großen Menge der anmuthigsten Genien und nackten Kindergestalten, die sich in den reizendsten Stellungen durch Rebenzweige um und über die Maiweinbowle zu einer herrlichen Gruppe verbinden, ein mit dem Pinsel ausgeführtes Gedicht auf den Geist des Maiweins nennen. Außer diesem Bilde besitzt das Museum von demselben Künstler die Skizzen zu dem im Gebäude des Schaafhausen'schen Bankvereins in Lebensgröße ausgeführten Wandfriese. In diesen von einem Kunstfreunde geschenkten Skizzen zeigen sich Kindergestalten, welche mannigfache Hauptthätigkeiten der Menschheit in der ansprechendsten, sinnigsten Weise symbolisiren.

Von Andreas Achenbach erwarb das Museum aus dem Richartz-Fonds eines der bessern und höchst brillanten Werke dieses Meisters, die Abfahrt eines Remorqueurs. Das Schiff ist eben losgelöst von der Landungsbrücke und wühlt durch von einem hellen Sonnenstrahl erleuchtete mächtige Wellen. Der vom Wetter niedergelegte Rauch des Schornsteins des mächtigen Schiffes legt sich, einen malerisch-wirkungsvollen Gegensatz bildend, unter die grauen, vom Winde getriebenen Wolken. Aus den Geldern des Kunstvereins wurde 1873 von August Weber eine Abendlandschaft angekauft. Ein offener Weg führt rechts an einem Waldessaume zu einer fernen Hügelkette. In der duftigen Ferne zeigen sich von der Abendsonne vergoldete Wolken; als Staffage erblickt man eine Bauernfrau mit einem Kinde. Weber wollte in seinen Bildern einfach großartigen Gedanken durch Schilderung entsprechender Momente und Erscheinungen in der äußern Natur Ausdruck geben. In der genannten Abendlandschaft ist dem Meister dieses in vorzüglicher Weise gelungen. In dem Bilde von Wilhelm Wider, „Das Tombolaspiel in Trastevere", sehen wir an einer offenen Hausthür vor einem Wirthe, der eine Flasche Wein und Gläser in den Händen hält, eine alte Frau sitzen, die eifrigst beschäftigt ist, die Nummern des Lottospieles auszurufen, und vor ihr auf offener Straße lagern Jung und Alt beiderlei Geschlechts und beobachten, ob die gezogene Nummer die ihrige ist. Ein kleines Mädchen, das sich heftig aufrichtet und im Drang seiner Freude fast den Stuhl umstößt, ist die glückliche Gewinnerin. Das freundliche Bild ist frisch und sauber, sowie mit hellen Farben gemalt. Es ist das Geschenk eines Kölner Kunstfreundes. — Auf dem großen Reiterbildniß des Kaisers und Königs Wilhelm I. von Professor Wilh. Camphausen erblickt man zur Rechten der Hauptfigur den Fürsten Bismarck, links den Feldmarschall Grafen von Roon, mit einer Escorte des 17. Ulanen-Regiments, welche geführt wird von ihrem Kommandeur, dem Major von Pestel; im Hintergrunde zeigen sich Truppen bei einer eroberten Mitrailleuse, welche jubelnd den siegreichen König begrüßen. Das Bild darf zu den besten Arbeiten des Meisters gerechnet werden. Auf dem Bilde von Clemens Bewer, Judith mit dem Haupte des Holofernes, sehen wir die israelitische Wittwe, wie sie nach vollbrachter Heldenthat aufwärts blickt, während sie in der Rechten das Schwert hält und die Linke auf dem abgeschlagenen Haupte ruhen läßt. Sie trägt langes, zurückfallendes Haar, ein blaugrün und grau gestreiftes seidenes Kleid, und auf ihrem linken, vorstehenden Schenkel liegt ein Theil des rothdamastenen gelbgefütterten Mantels. Im Hintergrunde sehen wir das Bett des Getödteten. Das Bild wurde dem Museum von einem Kunstfreunde geschenkt. — Das aus den Geldern des Kunst-Vereins 1870 erworbene Bild von Ernst Stückelberg in Basel stellt „Romeo und Julie auf dem Dorfe" dar. Ein blonder Knabe und ein dunkellockiges Mädchen stehen auf einem Bachsteige. Die rechte Hand des Knaben ruht auf der rechten Schulter des Mädchens, zugleich dessen linke Hand erfassend. Die Kleine zieht mit ihrer Rechten ein Wägelchen nach sich, in welchem eine Puppe sichtbar ist. Rechts im Mittelgrunde des Bildes sehen wir über einem Steinhaufen einen pflügenden Bauern und über einer Hügelkette den aufgehenden Mond. Das liebliche Bild zeigt eine feine Naturbeobachtung, die sich nicht auf die oberflächlich äußere Erscheinung beschränkt, sondern in hohem Grade den physiognomischen und psychologischen Tiefen derselben nachspürt. Von dem 1850 verstorbenen Carl Rottmann wurde aus den Geldern des Richartz-Fonds eine Landschaft, Cefalu, erworben. Es ist dieß ein herrliches Gemälde, dessen Kunstwerth überaus bedeutend ist, es ist ein wahrhaft reiches, durch und durch edles Landschaftsbild. Die schöne, am Meere zwischen Palermo und Messina gelegene Stadt Siciliens ist im Mittelgrunde des Bildes sichtbar. Hinter dieser in der Höhe rechts das herrlich geformte Vorgebirge. Im schattigen, dem Vordergrunde näheren Walde von Oliven, immergrünen Eichen und Palmen entspringt ein Quell, welcher einen nach dem Vordergrunde und links zum Meere fließenden Bach bildet, über dessen Brücke ein Reiter heransprengt. Im nächsten Vordergrunde links ruht ein Knabe neben einer Cactusstaude. Den fernen Abschluß bildet das hellleuchtende Meer mit den

weit gelegenen corsikanischen Inseln, über welche herrlich geformte, durchleuchtete Wolken dahinziehen. — Die letzte Erwerbung ist ein „Rendezvous zur Jagd" von Ferdinand Roybet in Paris. Es treten uns zwei Gruppen Jagdgenossen in altfranzösischem Kostüm, Gestalten voll dämonischer, gewaltiger, reckenhafter Kraft, vor die Augen. Rechts im schattigen Mittelgrunde sitzen zwei schlicht gekleidete Jäger, von denen der eine einen Falken auf der Hand trägt. Im Vordergrunde, in reicherer Tracht auf zum Aufbruch bereiten, aufschnaubenden Rossen zwei andere, und neben diesen, den Uebergang zur erstgenannten Gruppe bildend, steht ein dritter, welcher unruhig vorstrebende Jagdhunde an der Koppel hält, und wie die beiden andern in lebhafter Erwartung in die Ferne hinausschaut, von wo aus dem Thore einer alterthümlichen Stadt andere Jagdgenossen heransprengen. Vom Winde gejagte Wolken breiten ihre Streifschatten über die herbstlich dunkle Landschaft, welche der ernsten Stimmung der Gruppen als vortreffliche Folie dient. Es zeigt dieses Bild in ganz eminentem Sinne eine hohe koloristische Schönheit und eine vollendete Abrundung in den brillantesten Farben. δ

Kunstliteratur.

Der Mosaikboden in St. Gereon zu Köln, restaurirt und gezeichnet von Toni Avenarius, nebst den damit verwandten Mosaikböden Italiens, herausgegeben von Ernst aus'm Weerth. Festschrift. Bonn, 1873. Fol.

Durch die vorliegende Festschrift hat sich der Verein von Alterthumsfreunden im Rheinlande ein großes Verdienst um die mittelalterliche Kunstgeschichte erworben. Hierdurch hat er den Mosaikboden von St. Gereon, dieses merkwürdige Specimen deutscher Mosaikarbeit, in die Kunstgeschichte eingeführt und gleichsam juris publici gemacht. Schon früher wurde in diesen Blättern darauf hingewiesen, daß mit Rücksicht auf Kostüme und Waffen der in dem Boden dargestellten Figuren dieses Werk der Zeit zugewiesen werden müsse, in welcher der Erzbischof Anno die alte baufällig gewordene Rundkirche von St. Gereon erweiterte und unter dem neuen Bautheile eine geräumige Krypta anbrachte. Herr Dr. Ernst aus'm Weerth hat das Verdienst, diese Ansicht durch Vergleich mit einer Reihe anderer deutscher, französischer und italienischer Mosaikböden, namentlich mit denen in Hildesheim, in St. Pantaleon zu Köln, in St. Martin zu Köln, in Werden, in Laach, in Rheims, in St. Omer, in St. Severin zu Köln, in Ravenna, in Aosta, in Ivrea, in Vercelli, in Aequi, in Casale, in Novara, in Cremona, in Pieve-Terzagni, in Piacenza, in Pavia zur zweifellosen Gewißheit erhoben zu haben. Er hat mit Rücksicht auf die Uebereinstimmung der technischen und stilistischen Einzelheiten festgestellt, daß das im elften Jahrhundert in Italien wieder aufgenommene Kunsthandwerk der mosaicirten Fußböden sehr bald über die Alpen gelangte und in Deutschland, namentlich zu Köln, in Uebung kam. Nach seinen Untersuchungen scheint es keinem Zweifel mehr zu unterliegen, daß mit den Mönchen, welche Anno aus Fructuaria nach Deutschland versetzte, die Meister in die Kölner Diözese gekommen sind, welche das in ihrer heimathlichen Provinz geübte Kunsthandwerk an den Rhein verpflanzten. Aus'm Werth trifft auch das Richtige, wenn er behauptet, daß das nach der Zerstörung in seinen Stücken an verschiedene Orte gekommene Mosaik den Fußboden des im 11. Jahrhundert von Erzbischof Anno errichteten und im 12. Jahrhundert bei seiner Erweiterung theilweise wieder zerstörten Chores der Gereonskirche bildete.

Anno ließ, durch ein Traumgesicht zur Erneuerung der in ihrem ersten Bau der Kaiserin Helena von der Legende zugeschriebenen Gereonskirche veranlaßt, die östliche Wand des Rundbaues durchbrechen und einen von zwei Thürmen flankirten Chor anbauen. Dieser Anno'sche Chor reicht ungefähr bis an die jetzigen östlichen Thürme und umfaßt die westlichen fünf Säulenpaare der heutigen Krypta. Anno weihte die beiden Thurmkapellen neben der Krypta 1067 und den Chor selbst 1069. Man darf also annehmen, daß im letztgenannten Jahre auch der Mosaikboden des Chores vollendet war. Als nicht volle hundert Jahre später unter Erzbischof Arnold abermals ein Erneuerungsbau stattfand, der ganze Anno'sche Chor wieder durchbrochen, verlängert und der heutige Chor mit seinen Seitenthürmen hinzugefügt wurde, demgemäß auch eine neue innere Ausschmückung vorgenommen wurde, deren Theile wir an einem vor Kurzem erst aufgefundenen Altar erblicken, da schaffte man aller Wahrscheinlichkeit nach das durch die baulichen Erweiterungen zu klein und beschädigt gewordene Mosaik weg und gab seinen Stücken ein vorläufiges Unterkommen in den mit der Krypta verbundenen Kapellen der vordern Thürme. Vielleicht geschah dieses noch vor der innern Fertigstellung dieser Kapellen, worauf der Umstand deutet, daß einzelne Mosaikstücke unter den Verputz der Mauer geschoben waren, also vor dessen Auftragung gelegt sein mußten.

Seit dieser Translocirung hat der Mosaikboden nun bis auf unsere Tage in seinen Ruinen völlig verwüstet und verwahrlost gelegen. Seiner völligen Vernichtung ist er nur dadurch entgangen, daß er in seinen Theilen als Fußboden diente; hätte man ihn entfernt, würden Kosten für die Neupflasterung verursacht worden sein, und das scheute man. In der jüngsten Zeit ist es gelungen, in das wüste, wilde Chaos von mehr als 600 größern und kleinern, mehr oder weniger beschädigten Stücken Ordnung zu bringen, die einzelnen Theile in

ihrer Zusammengehörigkeit an einander zu passen und den größten Theil des Fußbodens wieder so herzustellen, wie er im 11. Jahrhundert aus der Hand des ersten Künstlers hervorgegangen ist. Herr Dr. aus'm Werth nimmt für sich und den Bonner Alterthumsverein die Ehre in Anspruch, den Boden nicht nur der Verborgenheit und Vergessenheit entrissen und in die Kunstgeschichte eingeführt, sondern auch die geniale Art der Rekonstruirung und Wiederherstellung angegeben zu haben. Mit dürren Worten sagt er: „Es sei ihm das Verfahren geeignet erschienen, alle Bruchstücke sowohl in ihrer Zeichnung als in ihrem Bruchumriß durchzuzeichnen und dann anstatt der schwierig zu bewältigenden Originale diese leicht beweglichen Durchzeichnungen so lange aneinander zu passen, bis sich der ursprüngliche Zusammenhang ergäbe. Bereitwillig sei Herr Avenarius auf das vorgeschlagene Verfahren eingegangen.“ Weiter sagt er, „der Impuls und die Beschaffung der ersten Geldmittel zur Herstellung des Mosaiks seien vom Bonner Alterthumsverein ausgegangen.“ Diese Angaben stehen mit den thatsächlichen Verhältnissen in grellem Widerspruch; sie vindiciren Herrn aus'm Weerth ein Verdienst, welches ihm nicht zukommt, und stellen auf der andern Seite die Bemühungen derjenigen, welchen allein die Rettung des genannten Kunstwerkes zu verdanken ist, in Schatten. Aus den Akten des Kirchenarchivs von St. Gereon ergiebt sich, daß die Wiederherstellungsarbeiten des Mosaiks schon im besten Zuge waren, ehe aus'm Werth daran gedacht hatte, seine Aufmerksamkeit diesem Kunstwerke zuzuwenden. Seit dem Jahre 1840 hatte der Mosaikboden in St. Gereon vielfach die Aufmerksamkeit und das Studium von Archäologen und Kunstfreunden beschäftigt. Es waren dieß unter Andern die Maler Pereira, Kranz, Welter und Becker, der Architekt Statz, der Kunstkenner Dr. Reichensperger, das Kirchenvorstandsmitglied Wilhelm Scheben. Der letztgenannte Herr Scheben bat im Winter 1866 den Maler Avenarius, den Versuch zu machen, Verständniß in das wilde Wirrsal von Bildstücken zu bringen. Avenarius ging auf das Ansuchen ein, fertigte von sämmtlichen Bruchstücken genaue Pausen an, und nach den mannigfachsten, mühevollsten Versuchen gelang es ihm im Jahre 1868, volles Verständniß in das Chaos zu bringen. Er konstatirte, daß das ganze Werk die vier Kardinaltugenden: die Weisheit in David, die Klugheit in Josua, die Enthaltsamkeit in Joseph und die Stärke in Samson symbolisiren sollte. David erscheint als Hirt, wie er dem Löwen das Böckchen entreißt, dann David's Kampf mit dem Riesen, weiter, wie David dem Goliath das Haupt abschlägt, wie er zum Könige gesalbt wird, wie er zwischen zwei Kriegern auf dem Throne sitzt, wie Samson den Löwen zerreißt, die Thore von Gaza trägt, bei Delila weilt, geblendet wird, die Säulen des Versammlungsgebäudes niederreißt, wie Joseph der Versucherin entflieht u. s. w. Die Inschriften wurden vom Pfarrer Barthel in Hüls entziffert und die anderweitigen Lücken in dem Bildwerke vom Baumeister Withase in schönster Weise ergänzt. Soweit waren die Vorarbeiten zur Restaurirung des Mosaikbodens gediehen, als im Herbst 1868 der archäologische Kongreß bei seiner Anwesenheit in Köln auch St. Gereon besuchte und bei dieser Gelegenheit Einsicht von den Zeichnungen des Herrn Avenarius und Kenntniß von dem Restaurationsprojekt des Herrn Withase nahm. Zur Ausführung des vollständig ausgearbeiteten Herstellungs-Entwurfes fehlte es nur an Geld, keineswegs an einem geeigneten Leiter für die Restaurationsarbeiten. Auf Veranlassung des Herrn Scheben wandte sich der Kirchenvorstand an den Bonner Alterthumsverein, um durch dessen Vermittlung eine Beihülfe von Seiten des Ministeriums zu erlangen. Er wartete aber nicht auf die Entscheidung, sondern entschloß sich, das Werk mit eigenen Mitteln zu beginnen. Von Seiten der Stadtverwaltung wurde ihm im Mai 1869 ein geübter Mosaikarbeiter überlassen. Erst als bereits eine Summe von 1500 Thlr. verwendet war, erhielt der Kirchenvorstand im Februar 1870 durch Vermittlung des Herrn aus'm Weerth von dem kronprinzlichen Ehepaare eine Unterstützung von 200 Thlr. Von Seiten des Ministeriums erfolgte erst im September 1871 eine Beisteuer von 300 Thlr. Nach diesem ist es jedenfalls sehr kühn, wenn Herr aus'm Werth behauptet, der Mosaikboden sei aus Staatsmitteln hergestellt worden. Der Kirchenvorstand fand sich außer Stande, den ganzen Boden mit allen Ergänzungen, Bändern und Ornamenten dem Kostenanschlage gemäß, der sich auf 2900 Thlr. beläuft, fertig stellen zu lassen. Er muß hiermit warten, bis er im Stande ist, über die nöthigen Geldmittel zu verfügen. Sobald er in die Lage kommt, die noch erforderlichen Kosten zu bestreiten, wird er keinen Augenblick säumen, die fehlenden Arbeiten nach den Entwürfen von Withase zur Ausführung zu bringen. δ

Nekrolog.

△ **Hermann Dyck**, Direktor der Münchener Kunstgewerbeschule, starb in München am 25. März: für die Kunst ein schwerer Verlust. Er war der Sohn eines Stadtbaumeisters in Würzburg, wo er am 4. Oktober 1812 geboren wurde, erhielt eine höchst sorgfältige Erziehung, besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt und bezog auch die dortige Hochschule, um allgemeine und Naturwissenschaften zu studiren. Indeß wendete er sich bald der Kunst zu und zwar zunächst der Architekturmalerei und ging deshalb 1835 nach München. Seine Architekturbilder erhielten aber jederzeit eine gewissermaßen kulturhistorische Staffage und durch diese ihren Hauptwerth, wobei ihm eine ganz ungewöhliche Beachtungsgabe und ein feiner Sinn für das Charakteristische im Allgemeinen und das Komische im Besonderen treff-

lich zu statten kamen, Eigenschaften, in denen er viel Aehnlichkeit mit Carl Spitzweg zeigte. Da war es besonders die Bureaukratie, welcher er manchen Hieb versetzte. Aber auch der Romantik huldigte er in manchem trefflichen Bilde, nicht ohne auch hier dem Humor ein Plätzchen zu gönnen. Am bekanntesten wurde Dyck als Mitarbeiter der „Fliegenden Blätter", welche, damals nicht so lauwarm wie heute, noch den Muth hatten, gegen öffentliche Mißstände zu Felde zu ziehen. Die „Fliegenden Blätter" brachten damals geistvolle und scharfe Charakteristiken aller bedeutenderen politischen Blätter und eine Reihe trefflichster Satiren auf die Manie der Deutschen, Zeitgenossen Denkmale zu setzen, alles in origineller markiger Weise gezeichnet. Solche Dinge waren nicht dazu angethan, den Künstler der Regierung zu empfehlen. Aber die Zeiten ändern sich, und so ward Dyck, nachdem er 1854 die Leitung der vom Verein zur Ausbildung der Gewerke gegründeten Zeichnungsschule für Kunsthandwerker übernommen, in der Eigenschaft als Direktor in den Staatsdienst eingereiht, als die Regierung jene Schule als Kunst-Gewerbeschule zur Staatsanstalt machte. Die Leitung der Anstalt entzog ihn fast ganz der praktischen Ausübung seiner Kunst, denn er widmete jener alle seine Kraft mit dem ihm eigenen Pflichtgefühl und in richtiger Erkenntniß der hohen Bedeutung der Anstalt, an deren Spitze er berufen worden. Und in dieser Stellung hat er sich Verdienste erworben, die man nicht unterschätzen darf. Ist die Münchener Kunstindustrie auf einem besseren Wege, so verdankt sie das zum großen Theile dem unermüdlichen Streben Dyck's, der mit eiserner Energie für Reinigung des Stilgefühls und Verbesserung des Geschmackes wirkte und namentlich die Befreiung der deutschen Kunstindustrie von den französischen Fesseln im Auge hatte. Die großen Anstrengungen vermochte aber sein schwacher Körper nicht zu ertragen; so kam es, daß Dyck seit Jahren kränkelte.

Von seinen Bildern sind zu nennen: An der Stadtmauer zu Erding (1857), Ein Cassavorzimmer (1858), Die Schreibstube (1860), Auf dem Speicher (1860), Im Maleratelier (1861), Inneres einer Klosterkirche (1863), Die Deputation (1864) und die Heimkehr des Bürgermeisters zu Tisch (1868). Eine sehr gediegene Arbeit ist sein Entwurf eines Tafelaufsatzes für seinen Schwager, den Tondichter Franz Lachner, dem derselbe bei seinem Rücktritt vom Amte als General Musikdirektor von zahlreichen Verehrern gewidmet wurde.

Kunstgeschichtliches.

Cornelisz Vermeyen. Als Nachtrag zu meinem Aufsatze über Vermeyen's Cartons und die de Vos'schen Gobelins mit den Darstellungen der Thaten Kaiser Karl's V. vor Goleta (Kunst-Chronik Nr. 20 u. 21 d. J.) theile ich hier den Inhalt einer von Herrn G. Malß, Inspektor der Gemälde-Galerie des Städel'schen Institutes in Frankfurt a/M., an die Redaktion gerichteten Zuschrift mit. Demzufolge befindet sich im Kupferstichkabinet des genannten Kunstinstitutes eine Folge von acht nummerirten Blatt Radirungen von der Hand Cornelisz Vermeyen's, welche die Schlachten in Tunis darstellen und den Titel führen: „Kurtze erzeichniss wie Keyser Carolus V. in Africa dem König von Thunis so von dem Barbarossen vertrieben mit Kriegsrustung zur hulffe komt etc. etc. MDXXXV." Herr Malß bemerkt ferner, daß diese acht Blatt im Verein mit dem Porträt Karl's V. die erste Serie des Hogenbergischen Werkes bilden, das zu Köln 1558 erschien (Drugulin, histor. Bilderatlas 2. Theil, pag. 9) und stellt die Vermuthung auf, daß Vermeyen die Radirungen nach den jetzt in Wien befindlichen Kartons gefertigt habe. Endlich befinden sich, nach derselben dankenswerthen Mittheilung, Farbenskizzen von denselben Darstellungen in der Veste Coburg und zwar zu den Radirungen Bl. 3, 4, 5, 8 und zwei Skizzen, welchen keine Radirungen entsprechen.

Der am Schlusse meines Aufsatzes ausgesprochene Wunsch, daß künftighin für die würdige Ausstattung der Wiener Kartons geeignete Maßregeln getroffen werden möchten, dürfte nicht zu den piis desideriis zu rechnen sein, sondern in willkommenster Weise realisirt werden, da, wie ich höre, von Seite des k. k. Obersthofmeisteramtes die nöthigen Vorkehrungen dazu bereits eingeleitet sind.

Schließlich sei noch bemerkt, daß in der Note 2, Nr. 21, Sp. 332 unten zwischen den beiden B nicht ein U, sondern ein (leeres) Wappenschild von der Form: ⌂ zu stehen hat.

A. Ilg.

Personalnachrichten.

Der belgische Historienmaler Jean Swerts, bekannt durch die Propaganda, welche er gemeinsam mit seinem Freunde Guffens für den strengen Stil der monumentalen Malerei im Sinne der Cornelianischen Schule zu machen versuchte, wurde als Direktor der landständischen Akademie nach Prag berufen.

Kunstvereine.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hat kürzlich seinen Jahresbericht über das vierundvierzigste Verwaltungsjahr 1872/73 veröffentlicht. Wir entnehmen demselben, daß der Verein einen Zuwachs von 120 Mitgliedern erhalten hat. Es wurden 46 Kunstwerke im Werthe von 13,398 Thlr. angekauft, ferner aus dem Nachlasse des Professors Hofmann in Berlin eine Kupferplatte „Madonna mit dem Kinde, dem heil. Franziskus und Hieronymus nach Raffael" zur Vervielfältigung erworben. Als Nietenblatt für 1874/75 wurde ein Kupferstich von Dinger nach Bosch's Aschenbrödel bestimmt. Dem Maler Peter Jansen wurde als Anerkennung für die vortreffliche Ausführung der Crefelder Wandgemälde und in Erwägung des im Verhältnisse ursprünglich zu niedrig stipulirten Preises eine Remuneration von 2000 Thlr. bewilligt.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ Münchener Kunstverein. Unter den in der zweiten Aprilwoche ausgestellten Arbeiten nimmt Wilh. Lindenschmit's „Religionsgespräch in Marburg 1529" unbedingt die erste Stelle ein. Obwohl der ganze Vorgang jeder äußeren Bewegung und dramatischen Handlung entbehrt, gelang es dem Künstler doch, den Beschauer anzuziehen und festzuhalten, einmal durch eine sehr wohlthuende Anordnung seiner Gruppen, welche in Luther ihren natürlichen Mittelpunkt finden, und dann durch geistvolle und überzeugende Charakterisirung der Einzelfiguren. Lindenschmit ist als tüchtiger Zeichner und namentlich als feinfühlender Kolorist bekannt und hat seinem hochgeschätzten Namen auch diesmal nach beiden Richtungen hin alle Ehre gemacht. In zweiter Reihe habe ich „Das Wunderkind" von einem mir bisher unbekannten Künstler, Gabr. Hackl, zu nennen. Der Stoff erweist sich als ein ganz brauchbarer: das Wunderkind ist nämlich ein etwa fünfjähriger Virtuos auf der Violine, der in großer Gesellschaft seine Kunst produzirt. Die mehr oder minder lebhafte Theilnahme der Anwesenden — die Tafel ward eben aufgehoben und der kleine Künstler sitzt auf derselben, während eine Dame ihn auf dem Clavier begleitet — ist mit gutem Verständniß zum Ausdruck gebracht und findet ihre äußersten Endpunkte in einem gähnenden Kavalier am Tische und einem eben in den Saal tretenden, von dem Spiel des Kindes höchlich überraschten Musiker. Die Aufgabe, die sich der Künstler

gestellt, war keine leichte und ward trotzdem mit Gewandtheit gelöst. Indeß wird Hackl's Bild von Friedr. Aug. Kaulbach's „Im Frühling" an Durchgeistigung der Form und Farbe weit überragt. Es ist eine junge Mutter aus der Gesellschaft, welche ihren Säugling auf dem Arm im Garten nächst dem Landhaus lustwandelt und in des Kindes Anblick Himmel und Erde vergißt. Der Stoff könnte kaum einfacher sein, ward aber durch Innigkeit der Empfindung und Adel der Form emporgehoben. Im grellen Gegensatz dazu steht Aug. Heyn's „Schuster bleib bei deinem Leisten!" Das Ordinäre des Vorgangs — Meister Schuhmacher wird von seinem Weib vom Flötenspiel zur Werkstätte gerufen — wird durch das Gewöhnliche der Auffassung und Darstellung bis zum Widerwärtigen gesteigert, weil der Maler es nicht verstand, das komische Element richtig zur Geltung zu bringen. An demselben Mangel, an ordinärer Auffassung, leidet Otto's „Wer zuletzt lacht, lacht am besten". Kozakiewicz, ein Mitglied der hiesigen polnischen Malerkolonie unter Piloty's Fittigen, brachte zwei Genrebilder nach polnischen Gedichten, die hier kein Mensch kennt. Wer in einem Bilde mehr sucht als das Ergebniß von Farbenmischungen auf der Palette, steht rathlos vor diesen mit herkömmlicher Bravour gemalten Bildern, um sich alsbald kühl davon abzuwenden. Auch zwei Damenarbeiten fanden sich, ein trefflich gemaltes Kinderporträt mit einem Hunde von Frl. Maria Weber, die sich in unserer weiblichen Kunstschule erfolgreich herangebildet, und zwei Bilder von Anna Schell: „Auf der Höhe" und „Neapolitanisches Morgenlied", die, excentrisch und unmotivirt in der Auffassung, in Technik und Farbe gleichviel zu wünschen übrig lassen. Nicht ohne Interesse ist des verstorbenen Julius Muhr kräftig gemalte Farbenskizze zu einem figurenreichen Bilde „Predigt in der Kapelle", so wie eine Reihe schöner Aquarellstudien figürlicher Natur aus Italien. — Im Gebiete der Landschaft wären Luitp. Faustner's „Motiv vom Starnberger See" wegen der Wärme der Empfindung, der gefälligen Anordnung der Massen, des anmuthenden Kolorits und der sicheren Technik, die gleichwohl ein höheres Ziel kennt als das Virtuosenthum, rühmend zu erwähnen. Brochochi beging den Mißgriff, eine ungewöhnliche meteorologische Erscheinung künstlerisch zu reproduziren. Ein Abendroth von solcher Intensivität darf sich, möcht' ich sagen, nur die Natur, nicht aber der Künstler erlauben, der in den Verdacht geräth, um der Wirkung halber zu übertreiben.

H. Oesterreichischer Kunstverein. Den Kern der gegenwärtigen Ausstellung bilden die Kohlenzeichnungen des Professors Hugo Knorr, unter dem Titel: „Was der Mond bescheint". Der Künstler ist bereits durch seine Kartons zur Frithjofsiage und andere bedeutende Werke als Poet in der Landschaft bekannt, und mit einer gewissen Neugierde wurde dieser neuen Erscheinung, der schon von anderen Ausstellungen her ein guter Ruf vorausging, entgegengesehen. Dem großartigen Aufschwunge der Vervielfältigungsmittel, insbesondere der Photographie und des Holzschnittes, ist es in erster Linie zuzuschreiben, daß in der modernsten Zeit mehr als ehedem sich Künstler mit dem Illustriren von Dichtungen beschäftigen, und daß die Werke älterer wie neuerer Poesie heute zumeist im Doppelgewande von Wort und Bild in die Welt gehen. Doré war wohl der erste, welcher in überraschender Weise die Landschaft mit sprechen ließ und uns besonders in seinen Märchen und den Dantekompositionen zeigte, daß auch solche Stoffe von dieser Seite her illustrirt werden können. Auch die Deutschen haben eine Reihe von Prachtwerken dieser Gattung geschaffen, die in den Salons mit großem Beifall aufgenommen wurden, und die zarten Naturlaute, in gewählter, eleganter Form vorgetragen, fanden besonders bei der Frauenwelt ein freundliches Echo. „Was der Mond bescheint in verschwieg'ner Nacht, wo Leid und Liebe wacht" führt uns nun Knorr in seinen Zeichnungen vor, die sich dem Besten dieser neuen Kunstgattung würdig anschließen. C. Weitbrecht hat reizvolle Verse dazu geschrieben, und Bild und Wort verfehlen nicht ihre Wirkung. Die Auswahl der Motive muß durchweg als eine gelungene bezeichnet werden; die Schwermuth, die in ihnen ruht, erinnert lebhaft an Lenau; schade, daß dem Künstler die „Waldkapelle" entgangen ist! In dem ersten Bilde begegnen wir einem Mönche, der in stiller Dämmerung den Waldpfad dahinwandelt: „eine Seele geht auf die letzte Reise"; auf einem weiteren sitzen im Waldesdunkel am flackernden Feuer die Zigeunermädchen, aus der Heimath den Kindern erzählend; wir treffen im Dickicht auf dem Schleichwege die Schmuggler und im Grunde an der alten Eiche den erschlagenen Förster, von seinem Hunde beklagt. Daran reiht sich ein liebliches Weihnachtsbild, „das Dorf im Winter"; hell beleuchtet sind alle Fenster, Weihnachtslichter flackern in den Kinderstuben, und durch die Straßen zieht ein Wanderer — heute will er nicht im Dorfe rasten, will wandern die ganze Nacht; denn diese Freuden kennt er nimmer, die weite Welt ist ja sein Vaterland! — Am Strande schwingt die liebende Braut die Fackel; das Unwetter ist vorbei — die Wogen singen noch dem untergegangenen Liebsten den Brautgesang. Auf einem andern Bilde sehen wir dann in der Brandung den Kahn mit den Wogen kämpfen, schon naht die riesenhohe Welle, die das Fahrzeug zur „ew'gen Landung" führt; und wir folgen weiter dem Künstler in des Waldes Dunkel zu einem brennenden Hause; die Familie hat sich gerettet und betrachtet das grauenvoll-hehre Schauspiel des Unterganges ihrer Habe. Ein liebliches Idyll zeigt uns das nächste Bild: in herrlicher Sommernacht begegnen sich im Garten die Liebenden; alles schläft; nur der Storch im Neste wacht und horcht dem leisen „gute Nacht". Als Schlußblatt der poetischen Fahrt erscheint dann der reizvolle Gedanke „Irrlicht", wie ein Knabe der trügerischen Flamme nacheilt, die ihn zu seinem Untergange führt. — Wie wir vernehmen, ist der Verein mit dem Künstler in Unterhandlung getreten, die Kartons zur Vervielfältigung für die Mitglieder zu gewinnen, was gewiß von allen Seiten mit Beifall aufgenommen werden dürfte. — Unter dem Uebrigen, was die Ausstellung bietet, ist besonders das Genre in einigen trefflichen Bildern vertreten; vorerst haben wir jedoch noch ein größeres historisches Gemälde von P. J. N. Geiger zu verzeichnen: „Mathias Corvinus, sich mit dem Bischof von Gran und mehreren Gelehrten und Künstlern wegen der von ihm beschlossenen Erbauung der Akademie berathend." Geiger's Gebiet ist bekanntlich nicht die Farbe; dem Karton und der Federzeichnung hat er seinen Ruf als Künstler zu danken und er hat auch stets den Pinsel nur dann zur Hand genommen, wenn eine Bestellung es forderte, was auch bei dem gegenwärtigen Bilde wieder der Fall zu sein scheint (es ist Eigenthum des Herrn Heckenast in Pest). Die Komposition ist mit gewohnter Sicherheit und Freiheit angelegt; die Gestalten sind charakteristisch aufgefaßt und liebevoll durchgeführt, nur mangelt zum dramatischen Leben den Typen der feine naturalistische Reiz, zu dem unsere Augen durch die moderne Genremalerei verwöhnt sind; man will die Personen auf Bildern heutzutage kennen, sie irgendwo einmal gesehen haben. Ein wahres Kabinetstück dieser Art, von schlagender Wahrheit, hat sich von W. Riefstahl eingefunden: „Im Refectorium" sind eine Anzahl Mönche beim Mahle versammelt; die Scenerie bietet weiter kein besonderes Interesse, aber von überraschend psychologischer Wahrheit leuchten aus dem dunklen Grunde die Köpfe der einzelnen Gestalten hervor. Riefstahl versteht es bekanntlich, wie kaum ein Zweiter, im Freien zu malen und seinen Gestalten im zerstreuten Lichte Plastik zu geben; wie wohlthätig dieses Studium für die Darstellung in Zimmerbeleuchtung ist, beweist das genannte Bild am deutlichsten; übrigens könnte auch mancher Maler bei Riefstahl die Technik studiren, wie er fast jeden Stoff in einem andern Strich hält und dadurch den Effekt um vieles steigert. In technischer Vollendung und geistvoller Auffassung reiht sich diesem Bilde G. Induno's „Galanter Hausfreund" ebenbürtig an. In einem reizenden Rococogemach sitzt ein ältlicher Herr mit seiner jungen Gemahlin, der ein eleganter Stutzer mit einer Rose naht, was der Alte durch seinen Zwicker mit großem Ernst zur Kenntniß nimmt; die Zeichnung, besonders in den Gewändern, ist von höchster Eleganz, der alte Gobelin im Hintergrunde mit photographischer Treue wiedergegeben. Dieselben Vorzüge besitzt auch ein zweites Bild des Künstlers: „Die belauschten Künstlerinnen", wo nur die Landschaft etwas nachlässiger behandelt ist. Auch aus der Münchner Schule sind einige gediegene Arbeiten zu verzeichnen: L. Kurella's „Ueberfuhr" zeichnet sich durch feine Stimmung und gewandten künstlerischen Vortrag aus; eine unvergleichliche Ruhe breitet sich über das Bild, ähnlich wie Gierymski seine Motive zu behandeln weiß; diesmal ist der Künstler mit einem kleinen Kabinetbildchen „Vor der Jagd" vertreten. E. Grützner brachte wieder einen köstlichen Klosterbruder, der mit der

Weinprobe im Keller beschäftigt ist. Mit bewunderungswürdiger Zartheit hat Vinea eine ruhende Mädchengestalt auf die Leinwand gehaucht; das allerliebste Köpfchen übersprudelt von Leben und guter Laune. „Die Erklärung" von Willems, ein Bild älteren Datums, ist von eleganter Zeichnung und nur in der Farbe etwas trocken; Ramberg schildert in den „Vergnügten Stunden", wie stets in seinen poesievollen Bildern mit feiner Empfindung der Liebe goldne Zeiten. Eberle's „Verschmähter Trunk" und Zasaurek's „Zerbrochene Pfeife" sind gelungene Arbeiten heiterer Muse; auch Elminger's „Akrobaten-Vorstellung" verdient lobende Erwähnung. Im Portraitfach ist J. M. Aigner mit drei virtuos durchgeführten Bildern vertreten; besonders die neapolitanischen Studienköpfe sind voll Kraft und Leben. Unter den Thierstücken brilliren zwei ältere Gemälde von Verboeckhoven „Schafe im Freien" und „heimkehrende Schafherde vor dem Gewitter" in den bekannten Vorzügen des Meisters. Voltz bleibt seinem Format und seinen Motiven seit Jahren treu; die „Kühe in der Tränke" zeigen des Meisters bekannte gute Eigenschaften, besondere neue Züge sind darin nicht zu entdecken. Von Landschaften sind einige zartempfundene Bilder von Koekkoek, poesievolle Motive von Schleich und werthvolle Kabinetstücke von Isabey, Peerdt und Bolonacchi namhaft zu machen; desgleichen verdienen die Arbeiten F. Adam's und L. Schuster's volle Anerkennung. Von älteren Gemälden hat sich (aus der Kollektion des Herrn Lustig) manches Werthvolle mit den Namen Verlat, Musin, Diaz, Rossiaen und Kellhof eingefunden.

Vermischte Nachrichten.

Aus München schreibt man der Voss. Zeitg.: „In der v. Miller'schen Erzgießerei dahier ist dieser Tage ein nach Worcester in Amerika bestimmtes Denkmal für die Gefallenen im letzten dortigen Kriege vollendet worden, welches als ein sehr hervorragendes Kunstwerk zu bezeichnen ist und die edelste Verbindung von idealer Formenschönheit und realer Lebenswahrheit darstellt. Dasselbe ist von dem amerikanischen Bildhauer Rogers in Rom modellirt und umfaßt eine Gruppe von 5 Gestalten. Die etwa 18 Fuß hohe Hauptfigur ist eine geflügelte Siegesgöttin, welche schwebenden Tritts auf einer (drei bis vier Fuß im Durchmesser betragenden) Kugel steht. Das Haupt ist mit einem Lorbeerkranz geziert, in der rechten Hand hält sie hoch erhoben ein Schwert, in der herabhängenden Linken eine aufwärts gerichtete Friedenspalme. Die Gestalt ist mit einem dünnen, bis zu den Füßen reichenden Gewande bedeckt, welches über den Hüften von einem Gürtel zusammengehalten wird. Die kurzen Aermel lassen die schönen Arme frei. Der rechte Fuß ruht mit dem vorderen Theile auf der Kugel, der linke ist etwas zurückgezogen und berührt dieselbe nur leicht mit der großen Zehe. Das Gewand schmiegt sich, wie durch einen Lufthauch zurückgebläht, eng um die herrlichen Glieder und fällt rückwärts in reichem Faltenwurfe herab. Das Gesicht vom reinsten klassischen Schnitt hat einen ernstsinnenden hehren Ausdruck, und die Gestalt selbst stellt die edelste Blüthe schöner Jungfräulichkeit dar. Die Brüste sind sanft geschwellt, der Leib und die Hüften zeigen eine liebliche Rundung. Die Gestalt der Siegesgöttin hat das Piedestal zu krönen, während die vier anderen etwa 12 Fuß hohen Erzfiguren, welche einen Artilleristen, Cavalleristen, Infanteristen und Matrosen darstellen, an die vier Ecken der Basis zu stehen kommen. Der Matrose ist eine schöne, schlanke, kräftige Jünglingsgestalt, welche in der linken Hand ein zusammengerolltes Seil trägt, dessen Ende durch die rechte läuft. Der rückwärts sitzende runde Hut, die vorn offene runde Jacke und das lose geschlungene Halstuch bilden das Charakteristische seines Anzuges. Auch der Infanterist, welcher in fester, ruhiger Stellung mit gefälltem Gewehr dasteht, und der Artillerist, welcher den Kanonenwischer in der Hand hält, sind prächtige Jünglingsgestalten, während der Kavallerist, welcher den schweren Reitersäbel im Arme ruhen hat, dem reiferen Mannesalter angehört. In den nächsten Tagen wird die schöne Figurengruppe an ihren Bestimmungsort abgehen."

* Mantuanisches Gefäß. Die berühmte Onyxvase, die sich im Nachlasse des Herzogs von Braunschweig wieder vorgefunden (vergl. Kunst-Chronik d. J. Sp. 91 ff.), ist seit einigen Tagen glücklich in das Braunschweiger Museum zurückgekommen und damit diese Sammlung um ein Prachtstück antiker Kunst von unschätzbarem Werthe bereichert.

* **Raffael's Violinspieler** ist, wie aus Rom gemeldet wird, aus dem Palazzo Sciarra nach England, in Lord Russel's Besitz übergegangen. Die Sache macht begreiflicherweise großes Aufsehen.

* **An der Kunstschule in Weimar** herrscht im Lehrerpersonal ein fortwährendes Gehen und Kommen. Neuerdings wurde der Berliner Historienmaler Schauß nach Weimar berufen und ist auch bereits dorthin übersiedelt.

Vom Kunstmarkt.

Die Auktion der Sammlung Evrard in Brüssel brachte nach einem Berichte des „Moniteur Belge" schon am ersten Tage einen Erlös von 450,000 Frcs. „Ungarisches Fuhrwerk in einem Sumpfe" von Schreyer wurde für 15,500 Frcs. verkauft, ein Thierstück von Troyon für 13,000 Frcs., „der Raucher" von Roybet für 10,000 Frcs., „Landschaft aus den Umgebungen von Paris" von Rousseau für 10,000 Frcs., „Krieg und Friede" von Gallait für 21,000 Frcs., eine Landschaft von Daubigny für 15,500 Frcs.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Enderes, A. v., Die Frauenarbeit und die nationale weibliche Hausindustrie auf der Wiener Weltausstellung. gr. 8°. br. Budapest, Verlag des Franklin-Vereins.

Kataloge.

W. Drugulin in Leipzig. Auktion den 11. Mai u. ff. Mehrere werthvolle Kupferstichsammlungen, darunter eine Partie Russischer und Polnischer Portraits. 1494 Nummern.

J. M. Heberle in Cöln. Auktion den 12. Mai. Kunstgegenstände und Gemälde des Hrn. Baron v. Heintze auf Niendorf, sowie eines Theiles der Gemälde-Sammlung des Buchhändlers Hrn. Eduard Heinrich Mayer in Cöln. 361 Nummern.

Eingesandt.

Karl Wilhelm Schurig,*) dem wir eine Reihe der schönsten Reproduktionen der Dresdener Galeriegemälde verdanken, hinterließ als Frucht jahrelanger hingebendster Studien der Madonna Sixtina eine in der ganzen Größe des Originales ausgeführte Kreidezeichnung dieses Bildes von einer Treue und Vollendung, die von allen Kennern als unvergleichlich und unerreichbar gepriesen. Dem Wunsche des Künstlers entsprechend fände diese Zeichnung nur in einer öffentlichen Sammlung den rechten Platz. Kein Museum aber ist zur Erwerbung des Kunstwerkes mehr berufen, als das Museum Leipzig's, der Vaterstadt Schurig's.

Der Patriotismus Leipzig's wolle verhüten, daß das Bild in Privathände, vielleicht jenseits des Meeres gerathe, dem Anblick Vieler entzogen. Ihm sei das Bild an's Herz gelegt. Die kunstsinnige Stadt könnte ihrem Museum keine schönere Zier, ihrem ausgezeichneten Sohne kein schöneres Denkmal stiften!

Dresden, im März 1874.

Friedrich von Boetticher.

---

*) Nicht am 7. December, wie im Nekrolog (Kunstchronik No. 24.) stand, sondern am 17. December 1818 geboren. Wir berichtigen von den an jener Stelle mitgetheilten Angaben ferner, daß die Zeichnungen des Künstlers nur bis 500 Thlr. pro Blatt honorirt wurden (nicht bis zu 2000 Thlr.). Auch malte Schurig außer den zwei dort genannten Bildern noch mehrere andere Altargemälde, darunter zwei al fresco. Ein großes Bild: „Siegfried und Kriemhild" besitzt der Kaiser von Rußland; ein anderes: „Kaiser Albrecht und die Schweizer Gesandten" das Leipziger Museum. Ebenso hat Schurig verschiedene Genrebilder, aus dem italienischen und deutschen Volksleben, ausgeführt. Endlich sei die grau in grau gemalte bildliche Ausschmückung der Decken der Dresdener Galerie erwähnt, die zum größten Theile von Schurig's Hand herrührt. A. d. R.

Inserate.

☛ **Ermässigter Preis für Abonnenten der „Zeitschrift f. bild. Kunst."**

Im Verlage des Unterzeichneten erschien:

Album moderner Radirungen und Stiche.

Zweite Sammlung. 25 Kunstblätter in Folio, in gewählten Abdrücken, grösstentheils aus der „Zeitschrift für bildende Kunst" ausgewählt.

In eleg. Callico-Mappe. Preis $8 \frac{1}{3}$ Thlr., **für Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" 6 Thlr**

Inhalt: 1. A. Feuerbach, Beweinung Christi, (Pietà) rad. von J. L. Raab. — 2. Schönn, Fischmarkt von Chioggia, rad. von Unger. — 3. A. Achenbach, Die Kalköfen, rad. von L. Friedrich. — 4. Carl Hoff, Die Rast auf der Flucht, rad. von A. Neumann. — 5. E. Schleich, Auf den Wällen von Rendsburg, rad. von L. Fischer. — 6. B. v. Neher, Die Engel bei Abraham, gest. von H. Merz. — 7. Aug. Geist, Idylle, Originalradirung. — 8. M v. Schwind, Krokowka, gest. von Schütz. — 9. E. Jettel, Motiv vom Hintersee in Oberbayern, rad. von J. Klaus. — 10. E. v. Gebhardt, Die Erweckung von Jairi Töchterlein, rad. von A. Neumann. — 11. van Goijen, Holländische Stadt, rad. von L. Fischer. — 12. K. Markó, Christus den Sturm besänftigend, rad. von L. Fischer. — 13. M. v. Schwind, Die spinnende Schwester, rad. von L. Friedrich. — 14. Meissonnier, Der Raucher, rad. von L. Friedrich. — 15. Rob. Haertel, Schild mit allegor. Darstell. des Krieges, gest. von Th. Langer. — 16. Jac. Ruisdael, Mondaufgang, rad. von L. Fischer. — 17. Cretius, Gefangene Cavaliere vor Cromwell, rad. von Teichel. — 18. Jac. Ruisdael, Marine, rad. von Unger. — 19. Wyttenbach, Hasenfamilie, Originalradirung. — 20. Aug. Schäffer, Mondaufgang, rad. von L. Fischer. — 21. Correggio, Männliches Porträt, rad. von J. Klaus. — 22. L. Hugo Becker, Der Mühlteich, Originalradirung. — 23. L. Hugo Becker, Die Bleiche, Originalradirung. — 24. Neureuther, Die Nonne, Originalradirung. — 25. B. Fiedler, Balbek, lithogr. von H. Brabant.

Die geehrten Abonnenten der Zeitschrift, welche von dem ermässigten Preise Gebrauch machen wollen, werden ersucht, sich direct an den Unterzeichneten zu wenden mit Angabe der Buchhandlung, durch welche sie die Sendung zu erhalten wünschen.

Leipzig. **E. A. Seemann.**

Münchener Kunst-Auktion.

I. **Den 8. Mai 1874** eine grosse Sammlung xylographischer Werke, einzelner Holzschnitte wie illustrirter Bücher, worunter die Werke von Albrecht Dürer und Hans Holbein besonders bemerkenswerth sind.

II. **Den 11. Mai** eine sehr bedeutende Sammlung von Kupferstichen, Radirungen etc., dann Zeichnungen und Aquarellen; unter letzteren Kapitalblätter von *Delaroche, Gudin, Hamann, Ten Kate, Kaulbach, Koekoek, Lebel, Leys, Oehme, Overbeck, Romaco, Schirmer, Verschuur* etc.

III. **Den 18. Mai** die Antiquitätensammlung des Herrn F. Sendelbeck, kgl. Kammermusiker, bestehend in alten Krügen, Gläsern, Meissner und anderem Porzellan, geschnitzten Möbeln, Marmorfiguren, Musikinstrumenten u. s. w.

IV. **Den 21. Mai** die höchst interessante Sammlung chinesischer und japanesischer Alterthümer des Herrn Wolfgang Böhm, während einer langen Reihe von Jahren und Reisen gesammelt.

Cataloge sind gratis und franco zu beziehen von der

Montmorillon'schen
Kunsthandlung und Auktions-Anstalt
in München.

(94)

Bei Fr. Wilh. Grunow in Leipzig ist erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Baudissin, Dr. Wolf Wilh. Graf von, **Eulogius und Alvar.** Ein Abschnitt spanischer Kirchengeschichte aus der Zeit der Maurenherrschaft. gr. 8. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Bret-Harte, **Die Argonautengeschichten**, Spanische und amerikanische Sagen und Stadt- und Charakterskizzen. 2 Bände. 8. broch. Preis 3 Thlr.

Dommer, A. von, **Handbuch der Musikgeschichte.** Von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens. gr. 8. Preis 3 Thlr.

Dozy, R., **Geschichte der Mauren in Spanien** bis auf die Eroberung Andalusiens durch die Almoraviden (711—1110). 2 Bände. gr. 8. Preis 7 Thlr.

Gubernatis, Angelo de, **Die Thiere in der indogermanischen Mythologie.** Aus dem Englischen übersetzt von M. Hartmann. 2 Hälften. gr. 8. Preis 7 Thlr.

Maurenbrecher, Wilhelm, **Studien und Skizzen zur Geschichte der Reformationszeit.** gr. 8. Preis 2 Thlr. 20 Ng.

Rossmann, W., **Vom Gestade der Cyclopen und Sirenen.** Reisebriefe aus Italien. gr. 8. Preis 2 Thlr.

Schmidt, Julian, **Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland von Leibnitz** bis auf Lessing's Tod. 2 Bände. gr. 8. Preis 7 Thlr. 20 Ngr.

Schmidt, Julian, **Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod.** 3 Bde. 5. Auflage. gr. 8. Preis 8 Thlr. 15 Ngr.

Schmidt, Julian, **Geschichte der französischen Literatur seit Ludwig XVI. (1774).** 2. Auflage. 2 Bände. gr. 8. Preis 7 Thlr. 20 Ngr. (86)

Wilhelm v. Kaulbach †.

1 Federzeichnung, sauber durchgeführt. Preis 45 Thaler.

1 grosse Bleistiftzeichnung (Blindekuh, das Gemälde in den Gemächern des Königs von Bayern befindlich). Preis 200 Thaler. (92)

Zu haben in der Buch- und Kunsthandlung von

Adolf Ackermann,
vormals E. A. Fleischmann,
München.

Förster, Ernst, Denkmale deutscher Kunst von Einführung des Christenthums bis auf die Neuzeit. 12 Bde. 1855—1870. **Neues schönes Exemplar** offerirt statt **200 Thlr.** für nur **125 Thlr.** die (93)

Ed. Goete'sche
Buch- und Antiquarhandlung
(A. Pickert, A. Winkler)
Berlin C, 4 Hack'scher Markt.

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Geschichte der Architektur.

Von
Prof. Dr. **Wilhelm Lübke.**

Vierte stark vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 712 Illustrationen in Holzschnitt. gr. Imp.-Lex.-8.

2 Bde. broch. $6 \frac{1}{3}$ Thlr.; eleg. geb. $7 \frac{1}{2}$ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

8. Mai.



Nr. 30.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Schilling's Nationaldenkmal für den Niederwald.

Die Vorgeschichte dieses Denkmals, das Ergebniß der Konkurrenz und der unvermeidlichen engeren Konkurrenz ist den Lesern der Zeitschrift aus der vorjährigen „Kunstchronik", S. 11, 49 und 625 bekannt. Aus dem Feuer der doppelten Konkurrenz ging Prof. Johannes Schilling in Dresden hervor, aber nach der Meinung des Komités noch nicht hinlänglich geläutert. Erst sein dritter Entwurf, welcher gegenwärtig in der Kgl. Kunstakademie in Berlin ausgestellt ist, fand Beifall vor den Herren der Jury und, wie es in den Zeitungen gemeldet wird, sogar einstimmigen Beifall. Er wurde demnach zur Ausführung empfohlen.

Es lag in der Absicht des geschäftsführenden Komités, ein Denkmal zu errichten, welches nicht bloß für die Wirkung in der Nähe berechnet sein sollte. Man wollte ein weithin sichtbares Wahrzeichen der nationalen Einigung Deutschlands schaffen. Demgemäß wurde der Sockel des Monuments mit reichem plastischen Schmuck versehen und auf den Sockel die Kolossalstatue einer Germania gesetzt, welche allerdings bei ihrer beträchtlichen Höhe — ca. 40 Fuß, ein Drittel des Ganzen — den beabsichtigten Zweck erreicht.

Der Sockel lehnt sich mit seiner hinteren Seite an den Kern des Felsens an. Vor dem Sockel ist der Felsen planirt. Aus den Ecken desselben treten rechts und links zwei halbrunde Umwährungen heraus, die von Kandelabern mit Feuerschalen abgeschlossen werden. Einige Stufen führen zu einem niedrigen Podest empor, auf welchem die Gruppe des Rheins und der Mosel ruht. Vater Rhein, als mittelalterlicher Recke im Kettenpanzer auf die Urne gelehnt, reicht der ihm gegenüberliegenden Nymphe der Mosel das Wächterhorn. Die halbbekleidete Nymphe erhebt die Linke, um das Symbol des Wachtdienstes zu übernehmen. Abgesehen von dieser frostigen Symbolik ist die Gruppe als solche mißglückt. Gerade die Vorzüge, die wir an den Gruppen der Brühl'schen Terrasse schätzen, Geschlossenheit der Komposition, ein ausgeprägtes Gefühl für die Schönheit des linearen Umrisses, fehlen hier gänzlich. Die Wiederholung desselben Motivs, des Darreichens und Empfangens, welches im Grunde genommen für den plastischen Ausdruck gleich ist, die Kreuzung der Beine und die fast übereinstimmende Lage der beiden Figuren, Alles dies vereinigt sich, um einen monotonen und unbedeutenden Eindruck zu erzeugen.

In der weiteren Erhebung tritt der Sockel etwas zurück, und der so entstandene Raum ist benutzt, um eine Darstellung aufzunehmen, welche die Mitte zwischen Relief und Freigruppe hält. Der Kaiser hoch zu Rosse, umgeben von seinen Paladinen und den deutschen Heeren, die mit wehenden Bannern von allen Seiten herbeieilen, zieht in den Kampf: eine Unzahl von Figuren, die theils frei herausgearbeitet sind, theils sich allmählich in den Hintergrund verlieren, so daß die letzten vollständig in Relief erscheinen. Diese Art und Weise der Reliefbehandlung eignet sich wohl für Kunstwerke geringen Umfangs. Es ist eine Art Goldschmiedstechnik, wie sie ja auch in der That von dem Goldschmiede Ghiberti an den Thüren des Florentiner Baptisteriums angewendet wurde. Ein anderes Beispiel bieten die

Reliefs am Grabmale Maximilian's in Innsbruck. Für eine lebensgroße Ausführung, um welche es sich hier handelt, ist dieser Reliefstil durchaus ungeeignet. — Ueber dem Kaiser erhebt sich eine Bogennische, auf deren Wölbung ein Adler mit dem kaiserlichen Wappen sitzt. Auch hier wäre statt des heraldischen Wappenthieres ein naturalistischer Adler wirksamer gewesen. In kolossaler Ausführung wird dieser Vogel unbedingt komisch wirken.

Haben wir bisher ernstere Ausstellungen nicht zurückhalten können, so müssen wir den übrigen Theilen des Denkmals einen desto reicheren Beifall zollen. Die erwähnte Reliefgruppe — wenn ich so sagen darf — wird auf beiden Seiten von zwei Idealgestalten herrlichster Art, welche die Figuren des Reliefs um mehr als die Hälfte überragen, eingeschlossen. Links steht ein geflügelter Herold in voller Rüstung, welcher in die Posaune stößt, um das Volk zu den Waffen zu rufen. Die wunderbare Schönheit dieser Gestalt drängt den Gedanken an einen Dämon zurück. Es ist der Genius des Krieges wie sein gleichfalls geflügelter Genosse, der an der rechten Seite steht, der Genius des Friedens ist. Mit leicht erhobenem Fuß nahte er mit dem Oelzweige und dem Füllhorne des Ueberflusses. Die Flügel dieser beiden Figuren überragen den Theil des Sockels, dessen Vorderseite das große Relief einnimmt, und füllen den Raum, der dadurch entsteht, daß der Sockel in seiner weiteren Fortsetzung sich verjüngt. Seine weiteren Gliederungen sind mit Wappen, Kränzen, eisernen Kreuzen und mit der Inschrift geschmückt, welche sich gerade nicht durch eine schöne Fassung empfiehlt. Sie lautet: „Zum Andenken an die einmüthige siegreiche Erhebung des deutschen Volkes und an die Wiederaufrichtung des deutschen Reiches. 1870—71." Etwas mehr Lapidarstil wäre hier von Nöthen gewesen. Den Abschluß des Ganzen bildet der Kaiserthron, der sich auf drei Stufen erhebt, und vor ihm steht die heldische Gestalt der Germania, ein Werk von absoluter, erhabenster Schönheit! In der hoch erhobenen Rechten hält sie die lorbeerumwundene Kaiserkrone, um weit in alle Lande die alte deutsche Herrlichkeit zu verkünden. Die Linke stützt sie auf das lorbeerbekränzte Schwert.

Um dieses einen Werkes willen übersehen wir gern die Fehler, die wir im Uebrigen gerügt. Nur die edelste Begeisterung ist im Stande, eine solche Frucht zur Reife zu bringen, eine künstlerische Kraft, die sich ihrer vollen Meisterschaft bewußt ist.

Berlin. A. R.

Raffaele Garrucci's Geschichte der christlichen Kunst.

Religiöse Gedanken sind im Verlaufe der Kunstgeschichte auf so verschiedene Weise zur Darstellung gekommen, daß die Charakteristik dieser Verschiedenheit von nicht unwesentlichem Belang für die Abgrenzung der kunstgeschichtlichen Epochen selbst ist, und das um so mehr, als bis in die neueste Zeit die bildende Kunst höheren Stiles ihre Gegenstände vorwiegend aus dem Gebiete des christlichen Glaubens entnahm. Aber je länger desto mehr veräußerlichte sich dieser Konnex zwischen Glauben und Kunst, und, obwohl es der Kunst dabei sehr wohl ergangen ist, so konnten doch die Vertreter der Kirche damit nimmer zufrieden sein. Bei der Größe des Gegensatzes, welcher die ultramontane Richtung von der modernen Civilisation trennt, mußte zunächst in ihrer Metropole, im Vatikan wie in den jüngst restaurirten Kirchen Roms, der bildliche Schmuck der Ausprägung dieses schroffen Gegensatzes dienen; aber die Ironie des Schicksals hat dafür gesorgt, daß der Geist ihrer Konceptionen einen nicht minderen Widerspruch gegen alle Gesetze der Schönheit zur Schau trägt. Wir behalten uns vor, gelegentlich auf dieses Thema zurückzukommen.

Von demselben Geiste inspirirt und die gleiche Tendenz verfolgend ist neuerdings eine umfangreiche „Geschichte der christlichen Kunst in den ersten acht Jahrhunderten der Kirche" *) geschrieben worden. Der Verfasser, Raffael Garrucci, ist Jesuit und gilt in Rom auf diesem Gebiete, wenn auch für eine geringere Autorität als der durch seine „Roma sotterranea" allbekannte Dr. Rossi, so doch für einen um so unerschrockeneren Kämpen: eine Stellung, von welcher die Vorsichtigkeit jenes gründlichen, übrigens auch im Vatikan hochangesehenen Gelehrten wohlthuend absticht. Dies hat einen Antagonismus zwischen beiden hervorgerufen, welchen die zahlreichen Herausforderungen Garrucci's, die dieses Werk enthält, genugsam bestätigen. Schon die kolossale Anlage desselben bekundet die Rivalität mit dem bekannten Prachtwerke de Rossi's, das bei großer Gründlichkeit freilich auch von einer Breite der Darstellung ist, welche wir bei deutschen wissenschaftlichen Werken zum Glück als einen überwundenen Standpunkt bezeichnen dürfen.

Garrucci's Werk ist auf sechs Foliobände angelegt, von denen der erste das System (la Teorica) enthält. Die folgenden sind auf je hundert Kupfer-

*) Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa, scritta dal P. Raffaele Garrucci D. C. D. G. e corredata della collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura incisi in rame su cinquecento tavole ed illustrati. Prato, Fr. Giachetti. 1873. Fol.

tafeln mit erklärendem Texte berechnet. Der zweite, bis jetzt allein vollständig erschienene Band behandelt die Gemälde der Katakomben. Von dem Texte der Teorica ist eben so viel erschienen, daß sich der Standpunkt des Verfassers genau erkennen läßt. Die elf Kapitel des ersten Buches dieser Teorica handeln von der erstchristlichen Kunst unter den Gesichtspunkten ihrer Principien, ihrer Gesetze und ihres Charakters. Im zweiten Buch ist das Eintheilungsprincip ein durchaus äußerliches. Ueberschrieben „Vom Menschen", behandelt Kapit. 1. Nudità delle figure umane; Kapit. 2. Proporzioni dell' ignudo; Kapit. 3. Delle vesti interiori; Kapit. 4. Della tunica esteriore; Kapit. 5. La dalmatica; Kapit. 6. Della toga etc.; Kapit. 7. Del vario modo di coprire il capo e dei calzari (von den Kopfbedeckungen und von den Schuhen); Kapit. 8. Sacro costume di tondere la barba e i capelli (von der heiligen Bart- und Hauptschur); Kapit. 9. Della rasura clericale e della tonsura delle vergini consecrate (von der geistlichen Rasur und der Tonsur geweihter Jungfrauen). Das Weitere ist abzuwarten. Gewiß der Kunstgeschichte sehr neue Gesichtspunkte! Der Leser wird uns ein näheres Eingehen auf dieselben schenken, aber wir können uns nicht versagen, ihn mit den Principien bekannt zu machen, auf welche im ersten Buche die christliche Kunst gestellt wird. Nachdem der Unterschied von pittura profana und sacra festgestellt ist, heißt es dort wörtlich folgendermaßen (S. 6): „Die von Christo in Rom unter der Regierung ihres sichtbaren Hauptes gegründete Kirche hat so zu sagen zuerst (der Kunst) die Gesetze dictirt, welche sodann allgemein im Occident wie im Orient befolgt wurden, und, wiewohl hierfür keine große Ausbildung und kein großes Verständniß (gran coltura e intelligenza) in der Kunst des Zeichnens nöthig gewesen wären, fehlte es nichts destoweniger jenen ersten Nachfolgern des Petrus nicht an denselben, um Maler und Bildhauer die Weise des Ausdrucks der prophetischen Gedanken zu lehren, welche, wie sich weiterhin zeigen wird, das Mark der christlichen Kunst der ersten Epoche ist." So unerhört auch diese Aufstellung erscheint, sie wird noch von der Kühnheit überboten, mit welcher der Verfasser dieselbe zu beweisen unternimmt. Der Zweck jener der christlichen Kunst ertheilten Gesetzgebung war nach ihm kein anderer als der, die Tugend und ihren Lohn den Gemüthern bleibend vorzuhalten. „Da hierfür, wie sie (die Nachfolger Petri) eingestehen, die geschriebenen Bücher — von wenigen gelesen und von den wenigsten verstanden — nicht genügen, und da auch nicht ihr eigenes gesprochenes Wort den entsprechenden Eindruck auf Geist und Herz machte, glaubten sie, wenn sie eine heilige Malerei und Skulptur einführten, ihren Zweck vollständig zu erreichen. Und da nichts so leicht, so einfach und dem allgemeinen Bedürfniß so entsprechend war, wie der Gebrauch heiliger Bilder, muß man sagen, daß dieser schon im Anfange der Kirche festgesetzt war, und darin liegt das Privilegium und der Adel der Kunst." — In diesem Stil geht es fort. Aber bei der Erklärung der einzelnen Bilder unterläßt der Verfasser wohlweislich, den Nachweis im Einzelnen zu führen, wie er auch einfach die Schwierigkeit bei Seite liegen läßt, welche seinem Princip in der nicht seltenen bildlichen Darstellung heidnisch mythologischer Gestalten entgegentritt, die sich dem christlichen Gedankenkreise, selbst allegorisch gefaßt, nicht einreihen lassen. Der Verfasser wollte jedenfalls in majorem Dei gloriam beweisen: die Kirche ist der Papst; so will er nachweisen: die Kunst ist der Papst; nur ist es ihm nicht recht gelungen. Indem wir derartige Verdienste des Papstthums bestreiten, kann man uns nicht nachsagen, daß wir dasselbe herabsetzen. Wir sind fern davon, das große Verdienst in Abrede zu stellen, welches ganz besonders in der Zeit der Renaissance einzelne Persönlichkeiten auf dem päpstlichen Stuhl um Künstler und um die Kunst gehabt haben. Man sollte vermuthen, daß wir hierbei am ersten mit Garrucci übereinkämen. Aber einmal diese Periode berührend, überrascht uns der Jesuit mit einer Bemerkung, die diese unsre Erwartung total vernichtet. In dem Kapitel „Nudità delle figure umane", wo übrigens nicht verhehlt wird, daß in den Bildern der ältesten Zeit die Gestalten noch häufiger unbekleidet erscheinen als später, bricht der Verfasser (S. 54) plötzlich bei Besprechung der Darstellungsweise des Christkindes mit Maria in den zornigen Ausruf aus: „Und ich wünschte wohl, daß die peruginesken und raffaelesken Erfindungen, wie so viele andere, welche nach deren Vorbild eingeführt worden sind, aus den Kirchen durchaus verbannt würden."

Der Pater Raffael scheint dem Namen, den er die Ehre hat zu tragen, nicht eben Ehre machen zu wollen. Und waren es denn nicht gerade Kirchenfürsten, die den Auftrag zu den dem Verfasser anstößigen Heiligenbildern gegeben haben?

Aber die Sache verlöre ihre lächerliche Seite, wenn hierin wirklich die Anschauung einer Partei zu Tage träte, der möglicherweise die Zukunft des Vatikans gehört. Ein anderer Daniele da Volterra würde dann seine Gerüste bauen, um den Ruf des ersten „Hosenmachers" noch zu überstrahlen. Im Anfange seines Werkes wagte der Verfasser zum Erweise dessen, daß vom jeweiligen Papste die christliche Kunst ihren Ausgang nehme, die Behauptung, daß die wunderbare Uebereinstimmung der bildenden Künste (il maraviglioso concerto) bei der Verschiedenheit der Länder und Nationen sich nicht erklären lasse, wenn wir annehmen

wollten, dieselben seien nicht einem einzigen Princip entsprossen. Ganz abgesehen von der historischen Unwahrheit dieser Behauptung ist damit auch alle Entwicklung der Kunst, ihre Verirrung wie ihre Neugeburt unmöglich gemacht, eine Thatsache, welche die obige Aufstellung noch sinnloser erscheinen läßt.

Und in der That, betrachten wir die Kupfertafeln, welche der zweite Band des Werkes: „le pitture delle catacombe" enthält, so finden wir unsre Behauptung, Entwicklung werde überhaupt vom Verfasser nicht anerkannt, illustrirt. Acht Jahrhunderte sind doch immer eine Zeit, die eine gewisse Mannigfaltigkeit des Stils erwarten läßt. Ja, wer die Originale der hier dargestellten Fresken kennt, wird zugeben, daß eben jene Zeit Kontraste umfaßt, wie kaum eine andere. Was wir bei Garrucci vor uns sehen, sieht, wenn wir nur den Stil der Reproduktionen in's Auge fassen, eher als ein Produkt des siebzehnten Jahrhunderts, denn als das, was es sein soll, aus. Die Ursache davon ist sehr einfach. Garrucci hat es nicht für der Mühe werth gehalten, die Zeichnungen nach den Originalen anfertigen zu lassen. Sie sind einfach den alten Kupferwerken des Bosio (1632), Aringhi (1651) und Bottari (1737) entnommen. Das kunsthistorische Interesse jener Beschreiber der Märtyrergräber läßt sich aber schon errathen, wenn man die Zeit bedenkt, die nach dem Leben dieser Männer noch verfließen mußte, bis die Geburtsstunde der Kunstgeschichte schlug. Die Zeichnungen sind in jenen Werken so ungenau, daß z. B. die Ornamente nicht selten durchaus verändert sind, wovon natürlich die Folge war, daß sie im Geiste ihrer Zeit ausfielen. Die gestreckten menschlichen Proportionen der späteren Bilder sind willkürlich auf naturgemäßere reducirt. Bilder, die nur theilweise erhalten waren, sind frei ergänzt. Alles dies hat zur Folge, daß, wenn wir uns die Mühe nicht verdrießen lassen, die Abbildungen an Ort und Stelle mit den Originalen zu vergleichen, wir auf nicht geringe Schwierigkeiten in der Festsetzung der Identität stoßen. Allerdings gilt dies nicht von den Zeichnungen, welche nach den die Originale fast ersetzenden farbigen Tafeln der „Roma sotteranea" de Rossi's entworfen sind, und diese nehmen ein ganzes Drittel des Bandes ein. Garrucci versichert uns, die Zeichnungen der alten Editoren vielfach verbessert zu haben. Um uns hiervon Rechenschaft zu geben, haben wir daraufhin drei Katakomben untersucht, sehen uns aber nicht in der Lage, diese Behauptung in etwas anderem, als hin und wieder bei minutiösen Details bestätigen zu können. Und in der That, wollte hier eine Korrektur auf Gewissenhaftigkeit Anspruch machen, so würde sie in keiner Linie mit jenen Zeichnungen in Uebereinstimmung bleiben können. Aber selbst wenn solchen Anforderungen hier Genüge geleistet wäre, würden wir unsere Bedenken gegen eine derartige Wiedergabe jener alten Malereien, wie sie Garrucci uns bietet, nicht zurückhalten können; denn das Charakteristische der Katakombenmalereien liegt eben nicht in den Lineamenten, weshalb sich die absteigende Entwicklung dieser Kunst in derartigen Reproduktionen, die bloße Kontouren geben, nie recht erkennen lassen wird. Jene Fresken sind, gleich den pompejanischen, Handwerkerarbeit. Die ältesten (aber von Garrucci nicht edirten, weil erst in diesem Jahrhundert entdeckten und darum seinen Autoren noch nicht bekannten) stehen durchschnittlich den kampanischen im Geschmack nicht nach. Auch hier steht die Genialität der Konception in umgekehrtem Verhältnisse zu der Flüchtigkeit der Technik. Die schönsten, wie die Epigraphik bestätigt, der Wende der ersten Jahrhunderts zuzuschreibenden Werke in den Domitilla-, Priscilla- und Prätextatkatakomben sind eigentlich nur mehr oder minder flüchtige Skizzen; mit breiten Pinselstrichen ist die Muskulatur des Nackten in dunkleren Fleischtönen charakterisirt, aber da eine lineare Zeichnung nicht statt hat, bleibt es in der Darstellung von Händen und Füßen bei allgemeinsten Andeutungen der Gliederung. Eine spätere Zeit will diesen Anforderungen gerecht werden, bietet uns aber unproportionirte und steife Gestalten, wie ihr auch schon der feinere Sinn für die Harmonie der Farbenzusammensetzung abgeht. Die starren prunkvollen byzantinischen Typen charakterisiren eine letzte Epoche.

Die kunsthistorische Bedeutung der Katakombenmalereien liegt erstens darin, daß sie ein Mittelglied bilden zwischen den kampanischen und römischen antiken Malereien einerseits und dem bildlichen Mosaikenschmuck der ältesten Kirchen andererseits, zweitens darin, daß sie uns über die Herausbildung der erstchristlichen Kunst aus der antik-heidnischen allein Aufklärung verschaffen können. An dahin gehenden Studien hat es bisher noch sehr gefehlt. Eine eingehendes Studium dieser Periode drängt uns die Ueberzeugung auf, daß der Charakter der die fünf ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung umfassenden Kunst mit dem darauffolgenden Byzantinismus ebensowenig gemein hat, wie etwa der in den Katakomben übliche Christustypus mit dem bekannten byzantinischen, heute noch allgemein giltigen; dort aber ist noch der Geist der römischen Antike formenbestimmend. Zu sehr gealtert, um selbständig weiterleben zu können, ist er von einem ihm fremden Geiste, dem des Christenthums, überwunden, welcher nur schüchtern in dem neuangelegten Gewande einherzugehen wagt, um es bald vollständig abzuwerfen.

J. P. R.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Galerie Suermondt.** Bei Gelegenheit des feierlichen Schlusses der Ausstellung dieser Galerie in Brüssel wurde dem Besitzer eine seltene Auszeichnung zu Theil: der König der Belgier ernannte Herrn Barthold Suermondt zum Offizier des Leopold-Ordens. Wir würden auf diesen Akt öffentlicher Anerkennung trotz des hohen Grades der Auszeichnung hier keinen weiteren Nachdruck legen, wenn die Sache nicht so manche Betrachtungen in uns wachriefe, die wohl schon früher da und dort aufgetaucht sind, aber nach unserer Ueberzeugung nicht oft und laut genug ausgesprochen werden können. Die Suermondt'sche Sammlung — sagen wir es gerade heraus — hätte überall im Auslande verdiente Anerkennung gefunden, wo sie auch ausgestellt worden wäre, — nur in Deutschland, wo sie entstanden und bis vor Kurzem heimisch gewesen ist, fand sie dieselbe nicht. Es ist bekannt, daß der Besitzer seine Schätze in Aachen stets in liberalster Weise dem Publikum offen hielt; Verzeichnisse von der Hand der gewiegtesten Fachmänner (wie Waagen und Bürger) dienten zu ihrer Erläuterung; dem Forscher standen Photographien und andere Reproduktionen, welche der Besitzer von seinen Bildern in Fülle anfertigen ließ, zum Studium stets zu Gebote; auch ist in der Presse von Sachverständigen wiederholt auf den unvergleichlichen Werth der Sammlung hingewiesen worden. Aber von offizieller Seite ist dem Eigenthümer, so viel uns bekannt, in Preußen wenigstens, niemals die geringste Anerkennung, von Seiten des Staates nie eine Aufmunterung zu Theil geworden. Unter solchen Umständen war es nicht zu verwundern, daß der Besitzer die Galerie an einen Ort übersiedelte, wo dieselbe eine allgemeinere Schätzung findet. Und nach dem Erfolge der Brüsseler Ausstellung müssen wir leider annehmen, daß er über den schweren Entschluß nur allzuwenig Reue empfinden wird. Sollte es aber, so fragen wir, nicht noch immer an der Zeit sein, das Versäumte wieder gut zu machen? In Berlin, der mächtig anwachsenden Hauptstadt des neuen Reiches, beginnt man, wenn auch langsam und bedächtig, sich zu größeren Anschauungen von der Würde und Bedeutung der Kunst im öffentlichen Leben aufzuschwingen. Beträchtliche Summen, wie sie kein deutscher Staat jemals für die Kunst zur Verwendung gestellt hat, werden zu Ankäufen für die Museen angewiesen. Seit der neuen Organisation der Berliner Galerie, mit dem thätigen und sachkundigen Julius Meyer an der Spitze, ist schon vieles Dankenswerthe geschehen. Hoffentlich inspirirt diesen Mann sein guter Genius auch in diesem Falle und läßt ihn Mittel und Wege finden, um — wenn nicht die ganze Sammlung, das wagen wir kaum zu hoffen — so doch wenigstens einen Theil der Suermondt'schen Bilder, unter denen sich bekanntlich gerade aus der deutschen und niederländischen Schule Werke ersten Ranges befinden, für Deutschland zurückzugewinnen! Der Eigenthümer, der wiederholt die glänzendsten Anträge für einzelne seiner Bilder entschieden zurückgewiesen hat, dürfte sich doch vielleicht bereit finden lassen, sie einem vaterländischen Museum, und vor Allem der Berliner Galerie zu überlassen, und zwar — dafür bürgt uns sein Charakter — zu einem Preise, wie ihn der kunstfreundliche Patriot (nicht der Händler) macht. Wir fragen nicht, ob diese Worte da oder dort Mißfallen oder Beifall finden werden. Uns treibt nur der innige Wunsch, einer Sache zu dienen, die wir für eine hoch wichtige und schöne halten. Wenn wir eines Tages von einem nicht mehr gut zu machenden fait accompli (der Zersplitterung dieser herrlichen Sammlung oder ihrem Verkauf im Auslande) überrascht werden sollten, so wollen wir wenigstens den Vorwurf nicht auf uns nehmen, geschwiegen zu haben, da es noch Zeit zu reden war.

Das Programm der großen akademischen Kunstausstellung von Werken lebender Künstler des In- und Auslandes in Berlin ist folgendes: § 1. Die Kunstausstellung findet im Königlichen Akademiegebäude statt. Dieselbe wird eröffnet am Sonntag, den 6. September und geschlossen am Sonntag, den 1. November. § 2. Nur die von Künstlern selbst oder in deren Auftrag eingesandten Werke werden zur Ausstellung zugelassen; ausgeschlossen sind: Werke, welche schon einmal in der Akademie ausgestellt waren, Studien, anonyme Arbeiten und Kopien, letztere mit alleiniger Ausnahme der Zeichnungen für den Kupferstich. § 3. Jeder Künstler darf nicht mehr als 3 Werke derselben Gattung zur Ausstellung bringen, cyklische Darstellungen machen jedoch eine Ausnahme von dieser Bestimmung. Mehrere Kunstwerke können nur dann unter Einer Nummer zusammengefaßt werden, wenn sie in einem gemeinschaftlichen Rahmen befindlich sind. § 4. Vor Schluß der Ausstellung kann Niemand einen Gegenstand zurückerhalten. § 5. Ueber die Aufnahme der zur Ausstellung eingehenden Kunstwerke entscheidet eine Jury. § 6. Eine besondere Kommission besorgt die Aufstellung der Kunstwerke. Reklamationen gegen die Aufstellung sind schriftlich binnen 8 Tagen nach der Eröffnung zunächst an den Vorsitzenden der Aufstellungs-Kommission zu richten, Beschwerden gegen die letztere aber bei dem Senate anzubringen, welcher darüber endgültig entscheidet. § 7. Die auszustellenden Kunstwerke sind in den Stunden von 9 Uhr Morgens bis 6 Uhr Abends bis zum 10. August 6 Uhr Abends gegen Empfangschein abzuliefern. Der angegebene Lieferungstermin muß unabänderlich eingehalten werden, da später eingehende Kunstwerke keine Aufnahme finden können. Einer vorhergehenden Anmeldung bedarf es nicht. § 8. Jedes einzelne der eingesandten Kunstwerke ist, um aufgenommen zu werden, mit dem Namen des Künstlers, dessen Wohnort und mit der Angabe des Gegenstandes der Darstellung deutlich zu bezeichnen, bei Gemälden und Zeichnungen auf der Rückseite, bei plastischen Werken an einer angemessenen sichtbaren Stelle. § 9. Die eingehenden Kunstwerke sind mit zwei gleichlautenden Anzeigen zu begleiten, wovon die eine mit dem Stempel der Akademie versehen, als Empfangsbescheinigung zurückgegeben wird, die andere aber für die Anfertigung des Katalogs dient. Diese Anzeigen müssen außer dem Namen und Vornamen (Titel) des Künstlers zugleich dessen Wohnort enthalten, die dargestellten Gegenstände bezeichnen und bemerken, ob und für welchen Preis das Kunstwerk verkäuflich ist. Da sämmtliche Kunstwerke gegen Feuersgefahr versichert werden, ist erforderlich, auch den Werth der nicht verkäuflichen anzugeben. Formulare zu diesen Anzeigen sind von allen deutschen Akademien unentgeltlich zu beziehen. § 10. Transportkosten her und zurück übernimmt die Akademie für Werke ihrer Mitglieder und derjenigen Künstler, die auf früheren Ausstellungen der Akademie eine goldene Medaille erworben haben. Kunstwerke von bedeutendem Gewicht und aus der Ferne dürfen auch von diesen nur nach vorgängiger Anfrage und mit Genehmigung der Akademie auf Rechnung der letzteren eingesandt werden. Alle anderen Einsender haben die Kosten des Her- und Rücktransportes selbst zu tragen. § 11. Im Bureau der Ausstellung wird auf Anfragen Auskunft ertheilt, auch in Beziehung auf den Verkauf der Kunstwerke.

A. J. M. **Die Gemäldesammlung der Hamburger Kunsthalle** ist um zwei Erwerbungen bereichert worden: eine italienische Landschaft von C. Jungheim und „Die flotte Einquartierung" von Brand, ein Bild aus den Zeiten der polnischen Insurrektion. Ungeachtet einer wiederholten Betrachtung des letzteren, hat mir doch kein rechtes Verständniß aufgehen wollen für den Enthusiasmus, den es an anderen Orten erregt haben soll. Dagegen wird es wohl nicht viele geben, die sich dem hinreißenden Zauber der Jungheim'schen Landschaft entziehen können. Das auch koloristisch vortreffliche Bild bietet ein lehrreiches Beispiel von dem Effekt, der sich auch durch einen dünnen Farbenauftrag erreichen läßt. Das Spiel des Lichtes auf dem Meere und in den Lüften ist glänzend durchgeführt, die Vertheilung der hellen und dunklen Massen mit Geschick angeordnet. Edel gezeichnete Gebirgslinien bilden die Grenze gegen den Horizont, im Mittelgrunde liegt eine hellbeleuchtete Stadt am sonnigen Meerbusen, im Vordergrunde führt ein Ansteig auf die Höhe, auf dem eine Heerde von Schafen stäubend bergan zieht; von links her bricht ein warmer Sonnenstrahl durch die hochstämmigen Bäume; das alles ist so schön und poetisch und dabei doch so echt und naturwahr, daß man beim ersten Anblick in den Ruf des Achates (Aen. III, 523) einstimmen möchte.

Vermischte Nachrichten.

„Erinnerung an Bonaventura Genelli". Dies ist der Titel einer Reihe von Zeichnungen von der Hand Fr. Preller's, welche gegenwärtig für das neu erbaute Wohnhaus des Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg als Gemälde ausgeführt werden. Ein Korrespondent der Augsb. Allg.

Zeitg. beschreibt den Cyklus folgendermaßen: „Die erste Gruppe schildert uns heiteres italienisches Volksleben, Hirtenmusik und ländlichen Tanz; in der Seele des Künstlers, der mit der Geliebten im Schatten eines mächtigen Feigenbaumes im Grase sitzt, nimmt der Tanz eine andere und eigenthümliche Gestalt an; nun ist's ein ausgelassener Liebesgott, der das Tamburin schlägt, und ein alter Faun, der danach seine Sprünge macht; die Liebe äußert sich in etwas eindringlicher Liebkosung, und der Wein bringt Stürme der Lust hervor und fordert seine Opfer. Mit wunderbarer Geschicklichkeit hat Preller die Manier Genelli's in diesen Figuren charakterisirt, seine Bewegungen nachgeahmt und doch gemäßigt, so daß er den Kontrast mit dem eigenen Stil nicht bis zur Disharmonie gesteigert hat; was ihm denn auch wohl nicht zu schwer gefallen, da er sich ja offenbar in Betreff desselben Genelli zum ursprünglichen Vorbilde genommen. Es folgen nun Bilder aus der Läuterungsperiode des Künstlers. Janus blickt mit jugendfrischem Antlitz in die Zukunft, während sein altes Gesicht vor der Vergangenheit die Augen schließt. Ernste und heitere Musik begleiten die Blicke in's neue Leben, in welchem der Tanz in edeln Bewegungen und nicht mehr in Satyr-Bocksprüngen ihm erscheint, wo die Grazien mit ihrer Anmuth den Künstler beseelen, die sinnliche Schönheit und die Liebe unter der Obhut der keuschen Minerva stehen, und nun der Künstler sicher, fest und selbstbewußt seine Werke schafft, von der Siegesgöttin mit dem Lorbeer bekränzt, von der Poesie begeistert, wie vom Phantasus, dessen dämonischen Eingebungen er nie sich ganz entzogen. Hierauf folgt wiederum eine Darstellung im Geiste Genelli's, wie er sich zur Vollkommenheit geläutert hat, ein Bacchanal mit Bacchus und Ariadne, dem trunkenen Silen, fröhlichen Faunen, wilden Satyrn und einer tapfern, sich gegen Rohheiten mit dem Thyrsus wehrenden Kentaurin — eine Komposition von fast berauschender Schönheit, durchaus neu und eigenthümlich, und doch so im Geiste Genelli's, daß dieser, lebte er noch, sagen würde: „So wollte ich's". Nun beginnt des Künstlers Wirksamkeit auf Andere. Er sitzt im häuslichen Kreise bei dem Sohne und dessen Gattin, entläßt seine Schüler zur Wanderung nach Italien und ertheilt ihnen seinen Segensspruch zur Erreichung der höchsten Ziele. Der Genius der Kunst leuchtet ihnen auf ihrem Wege, und giebt, verbunden mit der Wahrheit der Natur, der Wahrheit der Poesie und der Philosophie, ihnen das Geleit zu den Quellen, aus denen sie Kraft und Gesundheit schöpfen können für die beglückteste und beglückendste Ausübung des erwählten Berufs, zur Renaissance der Malerei des 16. Jahrhunderts, zur antiken Plastik, zur klassischen Baukunst."

Ueber die Zurückführung des Mantuanischen Gefäßes nach Braunschweig giebt der dortige Museumsdirektor Prof. H. Riegel in den Br. Nachr. folgende Details: Außer dem berühmten Gefäße wurden noch der sogenannte Siegelring der Maria Stuart und eine Anzahl anderer Kunstgegenstände, Waffen, Bildnisse aus dem Braunschweigischen Herrscherhause u. A. von der Stadt Genf an den regierenden Herzog ausgeliefert. Das Mantuanische Gefäß war ehedem mit einer goldenen Fassung (Fußgestell, Reifen, Ausguß, Henkel und Deckel) versehen. Als man dasselbe vorigen Herbst in Genf dieser Goldfassung entkleidete, zeigte sich eine leichte Verletzung am Halse, die jedoch den künstlerischen Schmuck des Gefäßes unberührt läßt, und mit deren Ergänzung man gegenwärtig beschäftigt ist. Inwieweit eine neue Fassung hergestellt werden soll, bleibt noch zu entscheiden. Vor Ablauf einiger Monate werden diese Arbeiten keinenfalls zu beendigen und erst dann das kostbare Gefäß der allgemeinen Besichtigung wieder zugänglich sein.

*r. **Aus Tirol.** Ein schönes Talent lernten wir neulich in dem jungen Bildhauer Trenkwalder kennen. Er hat soeben einen Altar mit sechs lebensgroßen Heiligen für eine Kirche bei Salzburg in Holz geschnitzt. Außerdem stellte er vor Kurzem in einer Kirche des Stubai ein großes Basrelief aus Holz auf, den Tod Mariae. In diesen Arbeiten zeigt sich echtes religiöses Gefühl, der Künstler folgt den Bahnen der alten Meister, weil ihn die gleiche Empfindung beseelt, und bemüht sich redlich, die Formen seiner Werke angemessen durchzubilden. Die Tiroler Künstler haben den Vorzug, religiöse Künstler nicht auf Bestellung, sondern aus innerem Beruf zu sein: sie glauben an die Heiligen, die sie malen und meißeln. — Ein Theil der mittelalterlichen Wandgemälde des berühmten Schlosses Runglstein bei Botzen scheint unrettbarem Verfalle preisgegeben: der Felsen, auf dem die Burg steht, wurde durch die Sprengungen beim Bau des neuen Weges nach Sarnthal so erschüttert, daß ein Theil der Mauern, die er trägt, einstürzte. Zunächst bedroht ist der Cyklus: Tristan und Isolde nach Gottfried von Straßburg. Es war ein trefflicher Gedanke, daß das Museum zu Innsbruck diese Wandgemälde nach Zeichnungen von Seelos chromolithographisch veröffentlichte; so bleiben sie doch für die Geschichte der Kunst und Kultur erhalten. Leider haben wir in Tirol bereits Verluste genug zu beklagen!

Aus Nürnberg wird uns geschrieben: „Der hiesige Magistrat hat kürzlich den Beschluß gefaßt, dem Hofbuchhändler Soldan den großen Rathhaussaal für drei Wochen zur Verfügung zu stellen, um darin eine Ausstellung von Kaulbach's sämmtlichen Kunstschöpfungen in Nachbildungen zu veranstalten und eine Uebersicht seines Schaffens vom Beginn seiner Künstlerlaufbahn bis auf die Gegenwart zu bieten. Ein Komité aus Künstlern und Kunstfreunden hat sich zur Durchführung des Projektes gebildet."

Vom Kunstmarkt.

Die Auktion der Sammlung van Reede van Oudtschoorn (aus Utrecht), welche am 14. und 15. April in Amsterdam stattgefunden, ergab einen Gesammterlös von 116,101 fl. Wir lassen die bemerkenswerthesten Preise hier folgen:

Nr.	Gegenstand.	Preis fl.
149	Weißenbruch, Ansicht von Utrecht	836
83	Isabey, Marine	1485
118	Rochussen, Landschaft	572
19	—— Mondscheinlandschaft	990
87	Jacque & Anastasi, Waldlandschaft	1100
67	Decamps, Bertrand und Raton	3300
43	Jan Steen, Toilette	1023
4	Berckheyden, Ansicht einer Stadt	660
126	Schelfhout, Landschaft	539
105	Madou, Der Besuch	4510
86	Jacque, Hühner	1815
13	Frans Hals d. J., Hille Bobbe	2090
71	Gudin, Schiffbruch	556
84	Israel, Der Tag vor der Trennung	7150
49	Achenbach, Andr., Wasserfall in Norwegen	8030
12	Greuze, Der gute Familienvater	1496
9	Dufart, Kugelspiel	4840
57	Bles, Die schöne Amme	6710
61	Bosboom, Kirche	3245
92	Koekkoek, Waldlandschaft	7260
107	Meijer, Naoogen	11000

Die Galerie Strousberg oder vielmehr der Rest derselben ist am 31. März in Paris versteigert worden, und die Auktion der 46 Gemälde ergab einen Gesammterlös von 467,050 Frcs. Die bemerkenswerthesten Preise sind folgende: „Umgebung von Honfleur" von Troyon 26,000 Frcs., „Die Familie Guttenberg's" von Leys 18,000 Frcs., „Der Leser" von Leys 9000 Frcs, „Die Moschee" von Marilhat 20,000 Frcs, „Waldlandschaft" von Koekkoek 27,000 Frcs., „Gynécée" von Gérôme 18,000 Frcs., „Glück und Unglück", Pendants von Gallait, 45,300 Frcs., „Karavane" von Fromentin 11,100 Frcs., „Der Fischer" von Dupré 13,000 Frcs., „Plünderung Roms" von R. Fleury 15,000 Frcs., „Ansicht von Neapel bei Sturm" von Osw. Achenbach 9700 Frcs., „Landschaft" von Daubigny 3400 Frcs., „Landschaft" von Rousseau 20,800 Frcs.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Jähns, Max, Die Kriegskunst als Kunst. Vortrag, gehalten im wissenschaftlichen Verein zu Berlin. (Separat-Abdruck aus den Grenzboten) gr. 8⁰. br. Leipzig, Grunow.

Kirchhoff, A., Ueber ein altattisches Grabdenkmal. gr. 4⁰. br. Berlin, Dümmler.

v. Reumont, Alfred, Lorenzo de Medici, il Magnifico. 2 Bde. gr. 8⁰. br. Leipzig, Duncker & Humblot.

Vinet, Ernest, Bibliographie méthodique et raisonnée des Beaux-Arts. Esthétique et histoire de l'art, archéologie, architecture, sculpture, peinture, gravure, arts industriels etc. etc. accompagnée de tables alphabétiques et analytiques. I. livraison. gr. 8. broch. Paris, Didot.

Wittstein, Theodor, Der goldene Schnitt und die Anwendung desselben in der Kunst. Ein stenographirter Vortrag, gehalten im Hannoverschen Künstlerverein. gr. 8. br. Hannover, Hahn'sche Hofbuchhandlung.

Kataloge.

Montmorillon'sche Kunsthandlung in München. Versteigerung den 8. Mai. Eine sehr seltene Sammlung von Holzschnitten, in einzelnen Blättern und ganzen Werken. 760 Nummern.

Montmorillon'sche Kunsthandlung in München. Versteigerung den 11. Mai. Eine Sammlung von Stichen, Radirungen, Zeichnungen, Aquarellen alter und neuer Meister. 979 Nummern.

Rudolf Lepke in Berlin. Versteigerung den 21. Mai. Eine sehr werthvolle Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten. 742 Nummern.

Zeitschriften.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 3.
Zur Bücherverzierung der Renaissancezeit.

Art Journal. April.
The works of William Frederick Yeames. Von J. Dafforne. (Mit Abbildungen.) — The manners of the latin and anglo-saxon races considered as a fine art. Von J. J. Jarves. — Art work in Syria and Palestine. Von M. E. Rogers. I. Pottery. (Mit Abbildungen.) — Natural art-materials. I. Ivory. Von P. L. Simmonds. — Obituary: John Pye. — Beigegeben: Egyptische Gaukler, nach Alma Tadema gest. von C. W. Sharpe. — Die Lesestunde, nach A. Anker gest. von E. Varin. — Kinder unter dem Crucifix, nach der Gruppe von J. Adams gest. von W. Roffe.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft IV.
Die Möbel auf der Wiener Weltausstellung 1873. England und Frankreich. — Die eingelegten Marmor-Ornamente Italiens. — Abbildungen: Initiale S und E, 15. Jahrhundert, aus einem Missale von S. Pietro in Perugia. — Armstuhl aus dem XVII. Jahrhundert; Leuchter aus Schmiedeeisen, XVII. Jahrhundert; Cafétuch, entworfen von F. Laufberger; gemalte Glasvase, entworfen von V. Teirich; Kleiderschrank, entworfen von J. Storck; Buffet, entworfen von Hasenauer; Standuhr in Bronce, entworfen von J. Salb.

Christliches Kunstblatt. No. 4.
Unterricht in der kirchlichen Kunst. — Der Stammbaum Jesse's, eine Wandmalerei aus dem 15. Jahrhundert.

Das Kunsthandwerk. Heft 8.
Marmorkamin in der Kriegsstube des Rathhauses zu Lübeck, aus 1595. — Falkenjägertasche des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern, Königl. Bayrisches Nationalmuseum in München, vom Schlusse des XVI. Jahrhunderts. — Brauttruhe aus dem Besitze der Herzogin Jacobaca von Bayern, Kgl. Bayrisches Nationalmuseum in München, Anfang des XVI. Jahrhunderts. — Kanne aus Zink, im Privatbesitze in Berlin, XVI. Jahrhundert. — Sarkophag aus dem Museum zu Spalato, IV. Jahrhundert — Armsessel, in Privatbesitz in Berlin, 1600. — Seidenstoff, Oesterreichisches Museum, XIII. Jahrhundert.

Gazette des Beaux-Arts. April.
Peintures murales de Henri Lehmann, von H. Delaborde. (Mit Abbildungen.) — Domenico Ghirlandajo. von R. Menard. (Mit Abbildungen.) — Paradoxes: la contrefaçon, von E. Bonnaffé. — Curiosités artistiques de la Russie. (Mit Abbildungen.) — Musée de Lille, von L. Gonse. (Mit Abbildungen.) — Les aquarellistes anglais: Cattermole, von M. Colas. (Mit Abbildungen.) — La galerie Suermondt, von P. Mantz. (Mit Abbildungen.) — Un dictionnaire de l'école Anglaise, von J. Dubouloz. — Architecture romane du midi de la France, von A. Darcel. (Mit Abbildungen.) — De la destruction des oeuvres d'art, von L. Viardot. — Beigegeben: Der Rabbiner, nach Rembrandt radirt von L. Flameng. — Die beiden Kutscher, nach G. Morland radirt von Ch. Waltner.

Gewerbehalle. Heft 4.
Die Wiener Weltausstellung. Von Jacob Falke. IX. Das Mobiliar. — Paramentale Weberei aus dem 14. Jahrhundert; Bogenfüllungen aus der Kirche in Sta. Maria in Organo zu Verona; Helm in getriebener und tauschirter Arbeit aus dem 17. Jahrhundert; Schrankthüre mit Beschlag, deutsche Renaissance. — Von der Wiener Weltausstellung: Eckstück für einen Plafond in Stuck; Wandleuchter in Majolika; Tischdecke im Stil Louis XIV., entworfen von E. Herdtle; Bücherschrank; Lehnstühle; Albumdecke; Tafelaufsatz in Majolika; Vase in Krystallglas, nach Art der Bergkrystallgefäße aus dem 16. und 17. Jahrhundert, von J. & L. Lobmeyr in Wien.

Im neuen Reich. No. 16.
Wilhelm von Kaulbach. Von A. Springer.

Kunst und Gewerbe. No. 13. 14.
Die Metallarbeiten der Japanesen. — Die Glassammlung im grossherzoglichen Museum zu Weimar. Von O. v. Schorn.

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. No. 103.
Enquête über die Bronze-Industrie. — Enquête über Goldschmiedekunst. — Zur Pflege der grossen Kunst.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

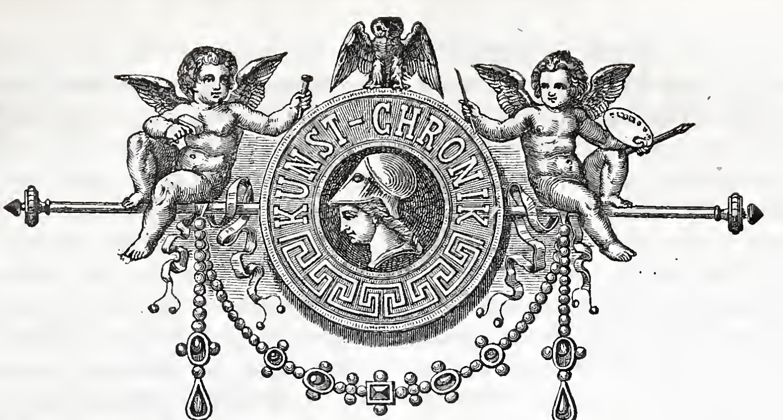


Nr. 31.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

15. Mai.



Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause.

I.

Wien, 5. Mai 1874.

P. F. Die fünfte Jahres-Ausstellung der Künstler-Genossenschaft bekundet durch ihren geringen Umfang nur zu deutlich die Schwere der Zeit, welche über uns hereingebrochen ist. Während die Ausstellungen der Jahre 70—72 mehr als 600, ja über 700 Werke zählten (im vorigen Jahre fiel bekanntlich die Genossenschafts-Ausstellung aus), weist der diesjährige, beim Beginne der Ausstellung (1. April) ausgegebene Katalog deren wenig mehr als 400 auf, und auch mit den Anfang Mai hinzugekommenen Bereicherungen ist die Ziffer nicht über 455 gestiegen. Die oberen Säle und das Stiegenhaus genügen vollkommen, um die mäßige Sammlung unterzubringen, zu der unsere heimische Schule reichlich zwei Drittel der Werke beigesteuert hat, während auf das übrige Drittel in der Mehrzahl Bilder von Münchener Meistern, dazu einige Vertreter der Düsseldorfer, Berliner und anderer deutscher Schulen, endlich eine verschwindend kleine Zahl außerdeutscher Künstler fallen. Den internationalen Charakter, den man diesen größeren Jahres-Ausstellungen im Wiener Künstlerhause Anfangs zu verleihen wußte, haben dieselben daher schon fast ganz eingebüßt; das Wort „international" ist auch bereits 1872 aus ihrem Titel weggelassen worden.

Wir kennen die Gründe nicht, welche die Genossenschaft zu der ausgesprochenen Modifikation ihres ursprünglichen Programms veranlaßt haben, und wir wollen auch die Folgen, welche nach unserer Ueberzeugung aus derselben sich ergeben werden, hier vorläufig unerörtert lassen. Allein wenn aus der internationalen Ausstellung im Wiener Künstlerhause thatsächlich mehr und mehr eine Lokalausstellung der Wiener Schule geworden ist, so wäre es unseres Erachtens Pflicht der Veranstalter gewesen, nun auch wirklich alle Kräfte um diese Fahne zu sammeln, keine Hauptrepräsentanten der Schule außer Acht zu lassen, nichts zu verzetteln, was zu koncentriren war, um einen imposanten Eindruck hervorzubringen. Der prächtige Cyklus von Zeichnungen zur Geschichte der Ruth, die neueste Schöpfung Führich's, von der wir erst kürzlich in der Augsb. Allg. Zeitg. eine begeisterte Schilderung gelesen haben, durfte nicht fehlen; oder wenn dieser Cyklus etwa schon in festen Besitz übergegangen und nicht zu haben war, als man die Ausstellung arrangirte, so hätte gewiß der unerschöpfliche Born von Führich's Gestaltungskraft etwas anderes Schönes zu Tage gefördert, falls man sich darnach umgethan haben würde. Daß Feuerbach gar nicht vertreten ist, hat natürlich darin seine Ursache, daß die beiden großen neuen Bilder des Künstlers unmittelbar vor der Jahres-Ausstellung im Künstlerhause zu sehen waren. Aber eben, daß man dies zugelassen hat, ist uns nicht erklärlich. Makart ist wohl repräsentirt, aber nur durch ein einziges Porträt von durchaus nicht hervorragender Güte. Pettenkofen und Jettel fehlen wieder gänzlich. Unter den Bildhauern vermissen wir Zumbusch. Und vollends ungenügend ist die Vertretung der Architektur, sowie die der graphischen Künste. Wäre es denn nicht

möglich gewesen, Hansen's Projekt der Akademie oder des Parlamentsgebäudes und Semper's Entwurf des neuen Burgtheaters zur Ausstellung zu bringen? Und warum ergreift die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" nicht die Gelegenheit, um von dem Fortgange ihrer Publikationen durch Vorlage dieser und jener Probe von der Hand Unger's oder Bürkner's den Mitgliedern ein Lebenszeichen zu geben? Daß auf diesem Wege das Interesse für die Unternehmungen der Gesellschaft wach erhalten wird, haben wir unlängst gesehen, als Pitner's treffliches Aquarell nach dem Bilde von Carpaccio in einer der letzten Monatsausstellungen vorgeführt wurde.

Von den ausgestellten Werken sind 326 Oelgemälde, 92 Aquarelle und Zeichnungen, 31 plastische Arbeiten und 6 Stiche und Radirungen. Unter den Oelgemälden haben, wie gewöhnlich, die Landschaften das Uebergewicht: es sind deren 112 vorhanden; dazu kommen 85 Genrebilder, 59 Porträts, 27 Thierstücke, 17 Stillleben und Blumenstücke, 9 Historiengemälde und 6 Architekturbilder.

II.

Den Ehrenplatz im großen Mittelsaale nehmen Chr. Griepenkerl's Deckengemälde für das Palais des Baron Sina in Venedig ein. Es sind geschmackvoll und tüchtig ausgeführte Kompositionen im traditionellen Stil der Schule Rahl's, dem Sagenkreise des Poseidon entnommen, die sich als Füllungen der Deckenfelder gewiß freundlich und stattlich ausnehmen werden. Um von ihrer Wirkungskraft eine Vorstellung zu gewinnen, sieht man sie besser durch die Mittelthür von der Treppe aus; im Saale selbst schadet ihnen das zerstreute Oberlicht; es zehrt alle Mitteltöne auf und macht die Wirkung flau und glanzlos.

Auch Professor K. Blaas hat u. A. wieder ein mythologisches Thema, als Seitenstück zu seinen vor zwei Jahren ausgestellten „Sirenen" behandelt. Diesmal sind es die Nereïden, welche das dem Ufer zusteuernde Boot umschwärmen, in welchem Danaë ihren göttlichen Sprößling Perseus geborgen hat. Das Werk bewährt von Neuem die rüstige Technik und den frischen Farbensinn dieses unermüdlich thätigen Künstlers. Aber es fehlt die poetische Ueberzeugungskraft, welche zur vollen Bewältigung solcher Stoffe nöthig ist.

Von zwei dem römischen Alterthum entnommenen Werken ist A. Groll's „Antonius vor der Leiche des Brutus nach der Schlacht bei Philippi", ein akademisches Schulbild ohne hervorstechende Eigenthümlichkeit, G. Wertheimer's „Agrippina in Gefahr, mit dem ihr von Nero geschenkten Prachtschiffe unterzusinken", eine jener maß- und geschmacklosen Gräuelscenen, mit denen dieser Künstler seit Jahren vergebens die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen sucht; wer soll an diesen wüsten, reizlosen Gebilden Gefallen finden?

An J. Benczur's „Ludwig XV. im Boudoir der Gräfin Dubarry" ist wenigstens die Virtuosität in der Stoffmalerei immer noch ein respektvoller Zug; alles Uebrige dagegen: Empfindung, Charakteristik, Ausdruck — von unglaublicher Roheit. Wir schließen uns dem von München aus über dieses Bild gefällten Urtheile vollkommen an und würden allerdings die dortige Schule für verloren geben müssen, wenn solche Tendenzen in ihr zur Herrschaft gelangten.

K. Becker's „Bianca Capello" erhebt sich nicht über das gewöhnliche Niveau dieses geschickten Künstlers. Der „Tanhäuser" von Fr. Schwarz läßt von diesem fleißig strebenden Schüler Feuerbach's das Beste erwarten.

Wirklich erfreut hat uns, offen gestanden, von allen in den Kreis der Historienmalerei gehörigen Bildern nur Eines, das jedoch eigentlich nur die Peripherie dieses Kreises berührt, seinem Gegenstande nach mehr ideales Porträt oder Genrebild, aber ein Werk höchster Ordnung ist: ich meine die „Lautenspielerin" von Leopold Müller. Wir werden diesem ausgezeichneten Künstler in den späteren Artikeln als Landschafts- und Genremaler wieder begegnen. Auf allen Gebieten bewegt er sich gleich sicher und glücklich. In der „Lautenspielerin" führt er uns, in Halbfigur, eine zarte Mädchengestalt vor, das fein geschnittene, von braunem Haar umrahmte Antlitz in dreiviertel Ansicht abwärts gerichtet, mit dem Stimmen des Instruments beschäftigt, während die Augen sinnend auf das Notenheft gerichtet sind. Das hellblaue, silberdurchwirkte Gewand mit dem weißen Mantel darüber, die zart geröthete Karnation, der bräunliche Hintergrund machen ein reizvolles Ensemble aus. Die Zeichnung des Kopfs und der mit dem Stimmen beschäftigten rechten Hand ist von vollendetem Adel, die Malerei bei allem Schmelz breit und kräftig.

(Fortsetzung folgt.)

Die neuen Erwerbungen der Berliner Gemäldegalerie.

Von H. Lücke.

(Fortsetzung.)

Den genannten sechs Hauptwerken schließen sich noch 23 Bilder an, die in künstlerischer wie in kunstgeschichtlicher Beziehung ein sehr mannigfaltiges Interesse bieten, italienische, deutsche, niederländische und ein französisches. Unter den italienischen nimmt zunächst das Gemälde des Mantuaners Lorenzo Leonbruno die Aufmerksamkeit in Anspruch, das Werk eines Meisters, dessen Name, fast drei Jahrhunderte lang gänzlich vergessen, erst 1825 wieder an's Licht kam. Ein Schrift-

chen, das in diesem Jahr in Mantua erschien*), verkündigte die Entdeckung desselben mit der ganzen Emphase des italienischen Lokalpatriotismus. Später hat Carlo d'Arco**) das wenige Thatsächliche, das dieses Schriftchen neben der überschwänglichen Anpreisung des Künstlers enthält, durch eine Anzahl von Dokumenten vervollständigt. Leonbruno war den 10. März 1489 in Mantua geboren und bildete sich anfänglich an den Werken Mantegna's. Mit ungefähr 19 Jahren trat er wahrscheinlich in die Schule Lorenzo Costa's; jedenfalls verdankte er diesem hauptsächlich seine Beziehung zu den Gonzaga's. Aus mehreren Rechnungen für Arbeiten, die er für die letzteren ausführte, ergibt sich, daß der Kontrakt durch Vermittlung Costa's abgeschlossen wurde. Federico Gonzaga, dessen Gunst Leonbruno in besonders hohem Maße gewann, sandte ihn 1521 zu seiner weiteren Ausbildung nach Rom („estimando, che il venire a Roma gli possa giovare assai, perchè lì potrà vedere delle cose assai da imitare"). Nach der Rückkehr in seine Vaterstadt und während der Zeit, wo Giulio Romano hier arbeitete, führte Leonbruno in den herzoglichen Schlössern eine Anzahl Malereien aus, die sämmtlich, wie die früheren, untergegangen sind. Das Verhältniß zu Gonzaga, der ihm seine freundschaftliche Gunst unter anderem durch ein Geschenk von 200 Acker Landes (bifolche di terra) bewies, trübte sich dann auf einige Zeit. Aus einem Brief, den Leonbruno 1531 an Stazio Gadio schrieb, erfährt man, daß er von Gonzaga nach Monserrato geschickt war, um das Castello di Casale zu zeichnen; zugleich beklagt er sich, daß der Herzog die Zeichnung der Festung Porto, die er ihm zuerst übertragen, von einem Andern machen lasse, es ergehe ihm schlecht in seinem Vaterland und er werde genöthigt sein, in die Dienste des Herzogs von Mailand zu treten. Im Jahre 1532 ist er jedoch wieder in Mantua und wird bis zu seinem Tod 1537 unter den Stipendiati der Gonzaga aufgeführt. Von seinen Arbeiten haben sich, so viel bekannt, nur zwei erhalten, das vom Museum angekaufte Bild, der Wettstreit des Apollo und Marsyas (lebensgroße Figuren) und ein heil. Hieronymus; ein drittes, eine Kreuzabnahme, wird ihm mit Unrecht zugeschrieben***). Otto Mündler nennt in den Beiträgen zu Burckhardt's Cicerone den Apoll und Marsyas das weitaus ansprechendste dieser Bilder, die Zeichnung der Figuren gemäßigter als bei Giulio Romano, der im Uebrigen auf Leonbruno unverkennbaren Einfluß ausgeübt. Außerdem wird man, namentlich im Typus der Hauptfigur, auch lombardische Einwirkungen wahrnehmen können. Apollo ist, nach Raffael's Vorgang, mit der Geige dargestellt, er steht zur Linken im Vordergrunde des Bildes und hält das Instrument, das er mit dem Bogen berührt, hoch erhoben; die Bewegung der ganzen Gestalt hat etwas Schwungvolles, die Zeichnung der Körperformen ist nicht ohne Noblesse, wenn auch nicht frei von Manier. Die übrigen Figuren, der aufmerksam zuhörende Tmolus, der Apollo gegenüber auf einem Felsstück sitzt, der verblüffte Marsyas und der nachdenkliche Midas im Hintergrunde, sind charakteristisch und sprechend im Ausdruck. Die Farbe ist im Ganzen, besonders aber in dem Fleischton der Hauptfigur, nur von geringem Reiz. Interessant ist das Bild als das Werk eines jener nachahmenden Talente, die unter den unmittelbaren Einflüssen einer großen Kunstepoche gewissermaßen über sich selbst hinauswachsen, aber inmitten einer solchen Zeit auch schon den Manierismus vorbereiten.

Das Porträt eines Gelehrten von Giov. Batt. Moroni (1510—1578) ist in die mittlere Zeit dieses Künstlers zu setzen, wo in seinen Bildern die Weichheit und Breite der malerischen Behandlung schon in eine merkliche Unbestimmtheit der Formen überging und ein röthlicher Ton in der Farbe vorzuherrschen begann, der sich späterhin oft in unangenehmer Weise geltend macht. Das eine der beiden Porträts, die das Museum schon von Moroni besaß, das angebliche Selbstporträt des Meisters (Nr. 193), gehört ungefähr derselben Zeit an, ist aber dem neu erworbenen Bild an geistreicher Lebendigkeit der Auffassung unzweifelhaft überlegen, während das andere (Nr. 167), schon sehr flau in der Behandlung, in dieser, wie in jeder andern Beziehung gegen dasselbe entschieden zurücksteht. — Zwei phantastische Berg- und Waldlandschaften von Schiavone (Andrea Medula, 1522—1582), der in der Galerie bisher noch nicht vertreten war, zeigen die kecke und flüchtige, auf die Ferne sehr wirksame Behandlungsart dieses Meisters, der in der italienischen Malerei die Landschaft mit zuerst zu einer selbständigen Kunstgattung machte. Die landschaftliche Erfindung hat den Charakter einer gewissen wilden Romantik, zu der die eigenthümliche dunkle Färbung der Bilder sehr gut stimmt. Die Staffage (auf dem einen Bild die Jagd der Diana, auf dem andern die Bestrafung des Midas) ist durchaus nebensächlich behandelt, aber mit der Eigenthümlichkeit der Landschaften im Einklang. — Die kleine, sehr sauber ausgeführte Farbenskizze Tiepolo's

*) Notizie storiche spettanti la vita e le opere di Lorenzo Leonbruno. Scritte da Girolama Prandi. Mantova 1825.

**) Delle arti e degli artefici di Mantova notizie. Mantova 1857. Band II, 78 ff. — Was über das Leben des Künstlers theils als sicher, theils als wahrscheinlich gelten kann, ist im 1. Bande des Werkes, p. 64 u. 65, kurz zusammengefaßt.

***) Die beiden letzteren Bilder befinden sich im Besitz der Erben des Conte Rizzini, denen auch das vom Museum erworbene gehörte.

ist der Entwurf zu dem Deckenbilde in der Chiesa dei Gesuati in Venedig, einer von den zahlreichen dekorativen Malereien dieses Meisters, in denen er für die Zeit des Rococo vorbildliche Bedeutung hatte.

Die deutsche Schule ist durch ein Hauptwerk von Hans Baldung Grien und das Bild eines anonymen Meisters vertreten. Das Gemälde Grien's, eine Anbetung der Könige, mit den Gestalten des h. Georg und Mauritius auf den Seitenflügeln, stammt wie sein Gegenstück, der Sebastiansaltar, der sich jetzt im Besitz des Herrn Fr. Lippmann in Wien befindet, aus der Marktkirche in Halle. Das letztere Bild ist mit dem Monogramm des Meisters und der Jahreszahl 1507 bezeichnet, in welchem Jahre wahrscheinlich auch das Berliner Bild entstand. Die zwei Gemälde sind die frühesten sicher beglaubigten Werke des Künstlers und lassen den Einfluß Dürer's, den die neuere Kunstforschung an Baldung's Werken mit besonderm Nachdruck hervorhebt, mit aller Bestimmtheit erkennen. In der lebendigen, porträtartigen Charakteristik der männlichen Hauptfiguren, besonders der Gestalt des Königs in der Mitte des Hauptbildes und des h. Georg auf dem linken Seitenflügel, erscheint das Berliner Gemälde vor allem bedeutend, während der Kopf der Madonna und das Kind in der Zeichnung auffällig schwach und unbestimmt sind. Das Kolorit ist von seltener Gediegenheit und Frische; eine ebenso naive wie energische Farbenlust herrscht in dem Bilde, das ein zwar etwas buntes, aber zugleich auch eigenthümlich festliches Ansehn hat; die Farbe mit ihren einfachen Lokaltönen, mit ihrem Glanz, ihrer Durchsichtigkeit und Kraft macht einen Eindruck, den man am besten der Wirkung einer reichen, vom Sonnenlicht beschienenen Glasmalerei vergleicht. Einige Stellen, besonders im Hintergrunde des Bildes, sind übermalt, alle Hauptpartien aber unberührt und vorzüglich erhalten. — Das andere Gemälde der deutschen Schule, das Porträt eines jungen Architekten, zeigt die unverkennbaren Einflüsse der Holbein'schen Malweise; über den Meister desselben sind jedoch nur erst unsichere Vermuthungen möglich.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Frankfurt a/M., Ende April.*)

W. Je weiter unter der trefflichen Leitung Denzinger's die Wiederherstellung und der Ausbau des Frankfurter Domes ihren Fortgang nehmen, um so näher tritt auch die Zeit heran, in welcher der hiesige Dombauverein die Verfolgung seiner Ziele kräftiger in die Hand nehmen kann. Sie sind: würdige künstlerische Ausschmückung des Kaiserdomes und dessen Freilegung. Diese letztere wird wohl kaum in der Macht des Vereines liegen, so bedeutend auch die freiwilligen Beiträge sind, welche seit der Unglücksnacht des Brandes am 15. August 1867 sich angesammelt haben. Mit Recht wird daher zunächst zur künstlerischen Ausschmückung geschritten. Und hier haben wir eine bedeutende Leistung Steinle's zu verzeichnen. Ihm war der Auftrag geworden, für die Fenster des Chores Entwürfe zu Glasmalereien zu schaffen, in welchen sowohl die religiöse als auch die historische Bedeutung der Domkirche zur Geltung käme. Der Künstler hat nun die Entwürfe für das über dem Hochaltar befindliche Hauptfenster, sowie für die beiden rechts und links von demselben befindlichen gleich großen Seitenfenster im Städel'schen Institut ausgestellt, und der Beifall, welchen sie finden, ist ein allgemeiner.

Die Hauptschwierigkeit der Aufgabe lag unstreitig darin, daß in Inhalt und Form der bildlichen Darstellung der Charakter der umgebenden Architektur eingehalten würde, und zur Erfüllung dieser Aufgabe mochte wohl keiner unserer Künstler so geeignet sein, wie es Steinle vermöge seiner ganzen Richtung ist. Daß ihm die Auffassung des Inhaltes gelungen sei, das dürfte außer Frage stehen. Dagegen behaupten mache Stimmen, der in den Formen hervortretende Stil sei nicht strenge genug. Wir möchten aber hiergegen geltend machen, daß jede archaistische Darstellungsweise um so leichter manieristisch wird, je mehr sie sich bestrebt, treu zu sein und je mehr sie daher die Individualität und die dieser entspringende selbständige Art, die Dinge zu sehen und darzustellen, unterdrückt; sodann aber, daß unser modernes Auge in Folge der reichen und freien Formenentwicklung in der bildenden Kunst, deren höchste Blüthe so viel später als die Blüthe der Gothik fällt, viel empfindlicher gegen die Strenge der bildenden Formen als gegen die der architektonischen ist. Während wir diese letztere als berechtigt ansehen, gestehen wir den ersteren diese Berechtigung nur in dem Falle zu, daß sie wirklich Originalen aus jener Zeit angehören; sobald sie uns aber als moderne Schöpfungen entgegentreten, möchten wir nicht ganz auf die größere Formengebung, nicht ganz auf den leichteren und gefälligeren Zug der Linien verzichten, durch dessen Vorhandensein wir um so empfänglicher für die Bedeutung des Inhaltes werden. Gehört doch auch dazu schon eine nicht geringe Kraft der Losreißung von all den uns bewegenden modernen Ideen, die ihre Berechtigung nicht minder als die mitteralterlichen haben, und die sich unwillkürlich vordrängen, sobald wir dem mittelalterlich empfundenen Werke des modernen Künstlers gegenüberstehen, die uns aber weit weniger dem Originalwerke jener

*) In der letzten Frankfurter Korrespondenz, Sp. 400 d. Bl., letzte Zeile, lies: „Absichtliches" statt „Absichtloses".

Zeiten gegenüber bewußt werden. Wir halten daher eine gewisse Freiheit der Formgebung gerade bei den bildlichen Darstellungen nicht für so verwerflich, wie sie es bei der Nachschaffung der architektonischen Formen sein würde, besonders wenn sie in so diskreter und den Gesammtcharakter durchaus nicht beeinträchtigender Weise angewendet wird, wie es hier geschehen ist. Durch die Darstellungen der drei Fenster geht ein großer einheitlicher Zug. Um den Heiland, das Gesammtcentrum des Bekenntnisses, schließen sich Maria und Bartholomäus, die lokalen Bezüge der Kirche darstellend, welche, ursprünglich eine Marienkirche, später dem Bartholomäus geweiht wurde. Dem aufstrebenden Charakter der Gothik entsprechend, deren Architektur auch auf den Fenstern selbst den Rahmen abgiebt, aus welchem sich die bildlichen Darstellungen abheben, steigt mit dem aufwärtsschauenden Auge das Leben der heiligen Personen von der Geburt durch das Martyrium zur Glorie derart, daß sich je drei Hauptfelder ergeben. Offenbart sich dieser gemeinsame Inhalt beim Aufschauen bei jedem einzelnen Fenster, so trifft das von einem Fenster zum andern schweifende Auge auf den entsprechenden Feldern der Querreihe unten dreimal die Geburt, in der Mitte dreimal das Martyrium und ebenso oben dreimal die Glorie. So entsprechen einander unten Geburt Christi und einerseits Geburt der Maria, andererseits die geistige Geburt des Bartholomäus, seine Aufnahme als Apostel durch Christus; in der Mitte Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes, und einerseits Tod der Maria, andererseits das Martyrium des Apostels, der auf der Marterbank liegt, während die Henker theils noch mit der Fesselung beschäftigt sind, theils im Begriff stehen, ihr grausiges Handwerk auszuüben; und oben Christus erhöht als Welterretter mit der Weltkugel in der Hand, ihm zur Seite die beiden Begründer seines Bekenntnisses in Deutschland, Bonifacius mit der vom Schwert durchbohrten Bibel und Karl der Große im kaiserlichen Schmuck, bei deren Darstellung wir als der Idee entsprechender die Variante vorziehen, bei welcher beide irdischen Größen der überirdischen gegenüber knieend dargestellt sind, während die andre Variante sie stehend giebt, und einerseits die Krönung der Maria, andrerseits die Darreichung der Palme an Bartholomäus durch Christus. Während die beiden seitlichen Fenster mit Ornamentik abschließen, schwebt auf dem Mittelfenster über Christus die Taube und über Allem Gott Vater, der somit die Spitze des geistigen wie des formalen Aufbaues der ganzen Darstellung bildet. Nimmt man dazu die formen- und farbenreiche Teppichornamentik, welche sich über die ganzen Flächen ausbreitet, so ergiebt sich ein höchst mannichfaltiger und doch in der Klarheit der Komposition begründeter einheitlicher Gesammteindruck, der für den gläubigen Betrachter ein ebenso ergreifender sein muß, wie er für den die künstlerische Wirkung in sich Aufnehmenden ein wohlthuender ist.

Ganz besonders ist uns erfreulich, daß dieses schöne Werk dem hiesigen Kunstinstitute selbst entsprungen ist, wobei wir nicht vergessen wollen, daß, während die beiden andern Fenster von der katholischen Gemeinde und aus Sammlungen gestiftet wurden, das Bartholomäusfenster das Städel'sche Institut selbst als Stifter nennt.

Nekrolog.

B. **Reiner Dahlen**, Maler in Düsseldorf, starb daselbst den 25. April an einem längern Lungenleiden im Alter von sechsunddreißig Jahren. Aus Köln gebürtig, hatte er sich vom Sattlerhandwerk der Kunst zugewandt und durch unermüdliches Streben und eifriges Naturstudium sein eigenartiges Talent rasch zur Geltung gebracht. Er stellte Pferde und Fuhrwerke, Thiere und Landschaften, Jagd- und Fischscenen in einer fast gesuchten Einfachheit und oft recht nüchtern, aber stets mit staunenswerther Wahrheit dar und offenbarte in all seinen Werken eine bewußte Energie der Auffassung und seltene Originalität. Dahlen gehörte zu den entschiedensten Naturalisten der Düsseldorfer Schule.

K. **John E. C. Petersen**, Marinemaler, starb am 19. März 1874 zu Boston an Diabetes. Er wurde 1839 zu Kopenhagen geboren, studirte an der Akademie seiner Vaterstadt und später unter Melbye und Dahl. Im zweiten schleswig-holsteinischen Kriege diente er als Offizier in der dänischen Infanterie. Nach den Vereinigten Staaten kam er im Jahre 1865. Die vom Boston Art Club veranstaltete Ausstellung der Gemälde des Verstorbenen ließ sein frühes Ende doppelt bedauern. Unter den 43 Nummern befanden sich Arbeiten, welche den Zeitraum von 1867 bis 1874 umfaßten und mithin einen guten Einblick in den Gang seiner Entwickelung boten. Während seine früheren Bilder hart und namentlich in der Lichtbehandlung sehr uninteressant waren, zeigten diejenigen der letzten vier bis fünf Jahre eine stetige Besserung nach beiden Richtungen hin, so daß mehrere derselben ganz vortrefflich genannt werden dürfen.

Konkurrenzen.

Z. **Bei der Konkurrenz für das Krieger-Denkmal** in Hagen (Westfalen) wurde der Entwurf des Bildhauers Hermann Schies in Wiesbaden als das vorzüglichste ausgewählt und dem Künstler die Ausführung einer Germania auf dem von ihm skizzirten großen Postamente mit vier Victorien in mehr als Lebensgröße übertragen.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf**. Von der unermüdlichen Thätigkeit unserer Künstlerschaft lieferten die permanenten Kunstausstellungen in den letzten Wochen wieder einen sprechenden Beweis. Da sahen wir bei Ed. Schulte die jetzt in Wien ausgestellte große Landschaft von dem beispiellos produktiven Oswald Achenbach: „Neapel mit dem Vesuv" von wunderbar leuchtendem Kolorit und zauberischer Lichtwirkung, während Andreas Achenbach zwei kleine Bilder brachte, „Mondschein" und „Marine", die er während seines mehrmonatlichen Aufenthalts in Berlin gemalt. Auch sie verriethen die Hand des Meisters. C. F. Lessing hatte von Karlsruhe eine neue Landschaft eingesandt, voll der alten Poesie, die wir so oft an seinen Werken gerühmt. Chr. Kröner lieferte eine Herausforderung zum Kampf zwischen zwei Edelhirschen, ein Bild von großer Lebendigkeit und außerordentlicher Naturwahrheit, sowohl in den Thieren wie in der großen landschaftlichen Umgebung. Des-

selben hochbegabten Künstlers „Rehe in einem beschneiten Buchenwald“ fesselte ebenfalls durch seine Beobachtung der Natur. „Der Pilatus, von Meggen aus gesehen“, war ein gutes Porträtbild von H. Pohle, dem sich noch andere tüchtige Landschaften von Steinicke, Schultze, Duntze u. A. anreihten. W. Camphausen stellte eine Episode aus der Schlacht bei Roßbach, die Eroberung eines Pauker-Pferdes durch preußische Kürassiere, mit frischem Humor und lebendiger Auffassung wirkungsvoll dar. H. Salentin stellte ein hübsches Genrebild „Betendes Mädchen im Walde“ aus, und A. Tidemand brachte eine kleine Wiederholung seines großen Bildes „Norwegischer Brautzug“, welches auf der Wiener Weltausstellung verdienten Beifall gefunden. Rudolf Jordan führte uns unter dem Titel „Glück und Arbeit“ ein altes holländisches Fischerpaar in seiner Hütte vor, dem das Wohlbehagen aus allen Zügen lacht. Fein charakterisirt und trefflich gemalt, machte das gemüthliche Bild einen höchst vortheilhaften Eindruck. Mehr koloristisch und nicht minder lobenswerth erschien ein anderes holländisches Genrebild „Mutter an der Wiege“ von Carl Mücke, welches wir als das beste Bild dieses talentvollen jungen Malers zu rühmen haben. „Der heilige Nikolaus“ von Fr. Tüshaus war nach einer ganz anderen Richtung hin ein verdienstliches Werk von schöner und ernster Wirkung. Der fromme Bischof reitet auf seinem Schimmel durch die schneebedeckten Straßen einer alterthümlichen Stadt, deren Bewohner sich mit ihren Kindern herandrängen, um Geschenke zu empfangen, die der Heilige den Kleinen spendet. Das mittelalterliche Kostüm und die stilvolle Auffassung hoben das Bild aus der eigentlichen Sphäre des landläufigen Genres in das Gebiet der Historienmalerei, welches der Künstler ja schon mehrfach mit Glück betreten. Im Porträtfach haben wir zwei sehr ähnliche große Bildnisse von Frau Marie Wiegmann, das sehr schöne Brustbild einer Dame von Frl. Caroline Pockels und ein gediegenes weibliches Porträt von Th. Schütz namhaft zu machen. — Bei Bismeyer & Kraus befanden sich ebenfalls eine Menge neuer Sachen. Eine große „Kaukasische Landschaft“ von Paul von Franken fesselte durch ein interessantes Motiv, unterschied sich aber in ihrer etwas konventionellen Farbe und Behandlung wesentlich von den durchaus naturalistischen und oft allzu naturalistischen Landschaften, die Dücker, Schlater, Schive, Frl. Antonie Biel u. A. hier ausgestellt hatten. Auch die „Ueberschwemmung am Niederrhein“, die August Becker in zwei großen Bildern mit Staffage von H. Knackfuß darstellte, und die Landschaften von G. Genschow und Frau von Schwerin gehörten nicht dieser modernen Richtung an. „Der Waldessaum“ von J. Ebel vereinigte in glücklicher Weise ein hübsches Motiv mit einer naturwahren und künstlerischen Behandlung. Der Hofmaler Choulant aus Dresden hatte ein schönes Bild „Forum romanum“ eingeschickt, welches ein gründliches Studium, treffliche Zeichnung, helle und wirkungsvolle Farbe und solide Durchbildung aufwies, und demgemäß verdiente Anerkennung fand. Auch der Gegenstand erregte das Interesse des Beschauers, der die stolzen Bauwerke der ewigen Stadt mit fast photographischer Genauigkeit, aber zugleich in künstlerischer Auffassung wiedergegeben sah. Unter den Genrebildern zeichnete sich durch treffliche Malerei „Der Savoyardenknabe im Gefängniß“ von Julius Geertz vortheilhaft aus, wogegen wir dem Sujet nicht den geringsten Geschmack abzugewinnen vermögen, da uns der Affe, welcher dem auf dem Stroh ausgestreckt liegenden Knaben den Kopf kratzt, nicht anmuthen kann. E. te Peerdt zeigte in drei auf einander folgenden Bildern eine fortschreitende Entwicklung, die zu schönen Hoffnungen berechtigt. Das erste stellte eine Familie in modernem Kostüm in einem höchst langweiligen englischen Garten dar, das zweite ein Liebespaar im Zopfkostüm, von einer Brücke in's Wasser schauend, und das dritte eine Gruppe im Kostüm des 15. Jahrhunderts, die dem musikalischen Vortrag eines jungen Mannes lauscht. Der geistige Inhalt war also in diesen Werken auch wieder gering; ihre Auffassung und Behandlung ließ sie aber immerhin höchst beachtenswerth erscheinen. Zwei „Damenporträts“ von Otto Rethel waren durchaus lobenswerth. Ebenso der „Kopf des Apostels Jacobus“ von Frl. Pockels, der durch lebendigen Ausdruck und gesättigtes Kolorit ein schönes Talent erkennen ließ. Vier ganz vorzügliche architektonische Zeichnungen von A. Rincklake und mehrere Arbeiten aus dem xylographischen Atelier von R. Brend'amour, denen wir das höchste Lob zollen müssen, sowie einige schöne Aquarelle von Schlater dürfen wir nicht anzuführen vergessen, wenn es uns auch nicht möglich ist, Alles zu erwähnen, was wir letzthin hier zu sehen Gelegenheit hatten.

△ **Münchener Kunstverein.** Ueber die beiden letzten April-Wochenausstellungen habe ich nicht viel Erfreuliches zu berichten, denn fast nur Mittelgut füllte die Säle, wenn man von einem Kunstwerke nämlich noch etwas Anderes verlangt als gute Mache. „Ein Königreich für — einen Gedanken!“ müßten die Herren wohl rufen, wären ihnen Gedanken Bedürfniß. Da zeigt uns Aug. Geiger eine Mutter mit zwei Kindern, von denen das größere mit dem kleineren spielt, läßt Baumgartner ein Mädchen einen Knaben, der die Augen zudrückt und dem es eine Zuckerbretzel vorhält, rathen, was es ist, da läßt Pernat ein paar Männer, von denen man nicht weiß, ob sie ehrliche Leute oder Spitzbuben, mit komischer Geheimthuerei einander in's Ohr flüstern u. s. w. Wir sehen gut gemalte gelbe Rüben und Sellerie, eine Zuckerbretzel und schöne Kleider und — Herz was willst du mehr? Nicht ohne Humor dagegen sind „die Leiden eines Porträtmalers“ von Hacke, der uns den armen Teufel von Künstler zeigt, an dessen Werk ein junger Mann und eine hübsche junge Dame ihr kritisches Talent üben. Kozakiewicz, aus der polnischen Malerkolonie unter Piloty's Leitung, brachte ein weißgekleidetes Mädchen, das die schwarzen Augen zum Himmel dreht, und nannte das Bild „Sehnsuchtsvoll“, und sein Landsmann Alchimowicz malte ein Unglück „In den Bergwerken Sibiriens“, d. h. er zeigt einen von einstürzenden Felsmassen niedergeworfenen politischen Verbrecher, dem der Soldat eben die Kette vom zerquetschten Beine zu lösen Anstalt macht. Von recht lebendiger Wirkung ist Kowalski's „Auf der Landstraße“, ein paar polnische Fuhrwerke im Morgennebel. Voll köstlichem Humor waren Hugo Kauffmann's „Im Regen“ und „Im Sonnenschein“, ein paar Prachttypen herrschaftlicher Portiers. Dürk wird, wie seine „Italienerin“ zeigt, mit den Jahren noch immer süßlicher; man glaubt ein Bild aus der alten Düsseldorfer Schule und Frauenalmanach-Periode vor sich zu sehen. Frisch und lebendig aber ist Karger's figurenreiches Bild aus Tyrol: „Eine amtliche Verordnung“, dasselbe würde aber noch kräftiger wirken, wäre die Farbe weniger stumpf. — Das Thiergenre war durch ein ungemein lebensvolles und flott gemaltes Bild „Die Lieblinge“ (Hunde und Papagei) von dem trefflichen Schmitzberger und durch eine Erstlingsarbeit des Fräul. Hermine Arendts „Mutterliebe“ (Katzen) vertreten. Die junge Dame erweist sich als ein unverkennbar achtenswerthes Talent, das unter gediegener Leitung ohne Zweifel recht Schätzenswerthes leisten wird. Ich kann diese Hoffnung um so zuversichtlicher aussprechen, als ich Gelegenheit hatte, Kopien nach alten Meistern von ihrer Hand zu sehen, die durchweg tüchtig waren. An die genannten Bilder schloß sich ein sehr gut gezeichnetes und klar gemaltes Porträt einer Dame zu Pferd von Emil Adam an. — Den Uebergang vom Genre zur Landschaft bildete Jaeger's „Ernte bei heranziehendem Gewitter“, das von energischer Pinselführung zeugte. — Am zahlreichsten war wie allezeit die Landschaft vertreten. Die bedeutendste Arbeit darunter war ohne Zweifel „Der Starnbergersee bei einem Gewitter“ von Köhnholz. Dieser reichbegabte Künstler liebt es, die Natur in Momenten der Aufregung zu zeigen und dabei durch scharfe Gegensätze von Hell und Dunkel zu wirken. Willroider dagegen geht in seinen Bildern von flachen Flußufern und vom Seestrande weniger realistisch zu Werke als jener, und man fühlt auf den ersten Blick, daß er nicht blos die Natur, sondern auch die alten Meister mit Gewinn zu Rathe zu ziehen pflegt. Pfyffer brachte ein anmuthiges Seebild, und der jüngere Steffan ein warm empfundenes und gut angeordnetes, zudem mit großer Gewandtheit ausgeführtes Bild „Leutstetten“ mit schöner Fernsicht über den Starnbergersee und die ferne Alpenkette. Swieszewski versetzte uns in die Berge seiner Heimath, deren Maßverhältnisse übrigens etwas zu groß gegriffen erscheinen. — Dennerlein versuchte sich in Konewka's Manier, doch sind seine Silhouetten in der Kontur zu unruhig, ich möchte fast sagen zerzaust, und er überschreitet vielfach das Gebiet der Silhouette, indem er z. B. mitten im Vorgrund Grasbüschel anbringt, die mit der Feder gezeichnet scheinen. Einen hohen Genuß gewährten die Kostümzeich-

nungen Aug. Neureuther's vom Künstler-Maskenfeste 1840 hier, welche schöne Erinnerungen an jene Zeit erweckten, in denen die Künstler noch in geselligen Dingen den Ton angaben. — Was die Plastik betrifft, so entbehrte Mastaglio's „Der Fischer" nach Goethe der Ruhe und wiesen die „Vier Jahreszeiten" von Sayer, auf eine sehr ausgesprochene realistische Richtung des Künstlers hin. — Zum Schlusse endlich habe ich noch des schönen Stiches von Bankel: „Justus von Liebig" zu gedenken.

Vermischte Nachrichten.

△ Münchener Akademie. Sicherem Vernehmen nach wird das bayerische Kultusministerium vom Landtage einen Kredit von einer halben Million für den Neubau eines Kunstakademiegebäudes verlangen, für das der weite Hofraum des Damenstiftsgebäudes an der Ludwigsstraße als Bauplatz in Aussicht genommen worden ist. Wie ich seinerzeit berichtete, war es der königl. Erzgießerei-Inspektor Ferd. Miller, der diese Frage in der Kammer der Abgeordneten anregte, und wie ich die Stimmung in derselben kenne, darf ich wohl die Bewilligung dieses Kredits als sicher bezeichnen. Ganz abgesehen davon, daß der Neubau eines Akademiegebäudes seit Jahren als dringend nothwendig sich darstellt, weil der Andrang von Schülern namentlich aus dem Auslande im größten Maßstabe zunimmt, darf man auch wohl hoffen, daß die kgl. Glasmalerei-Anstalt nach Vollendung des Neubaues wieder in den Besitz ihrer Räumlichkeiten gesetzt werden wird, ohne welche sie die nach Ainmiller's Tode noch zahlreich eingelaufenen umfangreichen Bestellungen unmöglich effektuiren kann.

⁂ **Die Frage der Konservirung von Gypsabgüssen** bildete den Gegenstand der Berathungen einer vom preußischen Ministerium berufenen Kommission, an welcher mehrere namhafte deutsche Archäologen, Bildhauer und Naturforscher Theil nahmen. Namentlich sollen die bekannten Vorgänge im Berliner Museum und die daran geknüpfte Kritik Anlaß zur Berufung der Kommission geboten haben. Die Beschlüsse derselben, deren Veröffentlichung wir uns vorbehalten, sollen dem im Berliner Museum und leider auch anderwärts befolgten bisherigen Verfahren nicht günstig lauten.

Schinkel's Bau-Akademie. Wie wir in der Köln. Ztg. lesen, hat der Berliner Architektenverein auf Antrag des Stadtbauraths Blankenstein jetzt beschlossen, die Lösung der Frage, ob die Schloßfreiheit in Berlin besser freizulegen oder in Bebauung zu halten sei und welche Art der Bebauung sich am meisten empfehle, zum Gegenstande einer Konkurrenz zu machen. Ferner beschloß der Verein als Abschluß der Debatten über die Bau-Akademie den Handelsminister zu ersuchen, „das jetzige Gebäude der Bau-Akademie nach Fertigstellung des Neubaues (für eine technische Hochschule) mit Zugrundelegung des Schinkel-Beuth-Museums zu einem auch dem Publikum zugänglichen „Museum der Architektur" einzurichten.

K. **Dem Bostoner Kunstmuseum** hat der kürzlich verstorbene Senator Charles Sumner seine Kunstsammlungen, bestehend aus Gemälden und Stichen, testamentarisch vermacht. Die Stichsammlung ist namentlich reich an Porträts und soll die beste in diesem Fache im Lande sein. Auch die Marmorbüste des Senators, 9183 von Crawford in Rom gearbeitet, fällt dem Museum zu. Senator Sumner war einer der Wenigen unter den amerikanischen Staatsmännern, welche ein wahres und tiefes Interesse an der Kunst nehmen, und sein Tod ist daher auch von diesem Gesichtspunkte aus zu betrauern.

K. **Die Gemälde des Herzogs von Montpensier,** welche in der Royal Academy zu London ausgestellt werden sollten, daselbst aber, in Folge der Landseer-Ausstellung, keinen Platz fanden, kommen nun nach Boston. Die Sammlung besteht aus unbezweifelten Werken meist der größten spanischen Maler; darunter ist ein ausgezeichneter Murillo. Die Bilder lagen, in Kisten verpackt, in Gibraltar, als ein Amerikaner, Herr Arthur Codman, davon hörte und auf den glücklichen Einfall kam, dieselben, wenigstens zeitweise, für Boston zu sichern. Die Einwilligung des Herzogs wurde erwirbt; die Bedingungen sind höchst liberal: Bezahlung von Fracht und Spesen und Versicherung der Bilder zum vollen Werthe von 500,000 Doll. Die Ausstellung wird im Bostoner Athenäum stattfinden, dessen Galerien dazu eigens neu hergerichtet werden. Eine ähnliche Gelegenheit, Werke der älteren Meister zu studiren, ist Amerika noch nicht geboten worden.

⁂ **Heidelberger Schloß.** In Uebereinstimmung mit unserer neulichen Meinungsäußerung protestirt Baurath A. Essenwein im „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit" entschieden gegen den vorgeschlagenen Wiederaufbau des Heidelberger Schlosses. „Wenn moderne Bedürfnisse — sagt er treffend — wenn die heutige Art zu wohnen und die heutige Kunstanschauung andere sind als die der alten Zeit, so baue man moderne Schlösser, so viel man mag. Man baue deren eines auch in Heidelberg; aber man lasse uns die geschichtlich und kunstgeschichtlich wichtigen alten Theile des Heidelberger Schlosses liegen und beschränke sich auf deren Erhaltung." Essenwein will höchstens die Restauration der erhaltenen Theile, „wie sie ehemals waren", zulassen. Aber auch diese dünkt uns höchst schwierig, wenn nicht unausführbar. Wir stimmen einfach für treue und sorgsame Konservirung des Erhaltenen.

B. **Professor Heinrich Mücke in Düsseldorf** hat im Jahre 1830 ein Porträt von W. v. Kaulbach gezeichnet, welches im hohen Grade unser Interesse beansprucht. Der verstorbene Meister befand sich damals auf der Durchreise in der rheinischen Kunststadt, um seine Angehörigen in Mühlheim am Rhein aufzusuchen. Mücke nahm die Gelegenheit wahr und zeichnete seinen Freund, der das Blatt an der linken Seite mit der eigenhändigen Unterschrift versah: „Wilhelm Kaulbach aus München", während Mücke rechts die Worte schrieb, „Nach der Natur gezeichnet von Heinrich Mücke in Düsseldorf 1830". Die Zeichnung, Kopf in drei Viertel Profil, ist 7 Zoll hoch und 4½ Zoll breit. Sie ist mit dem Bleistift scharf und bestimmt ausgeführt und soll außerordentlich ähnlich gewesen sein. Es wäre sehr zu empfehlen, sie durch den Stich vervielfältigt zu sehen, und wir möchten alle Verehrer des unsterblichen Meisters auf das werthvolle Blatt aufmerksam machen, das sich gegenwärtig noch im Besitz seines Urhebers befindet.

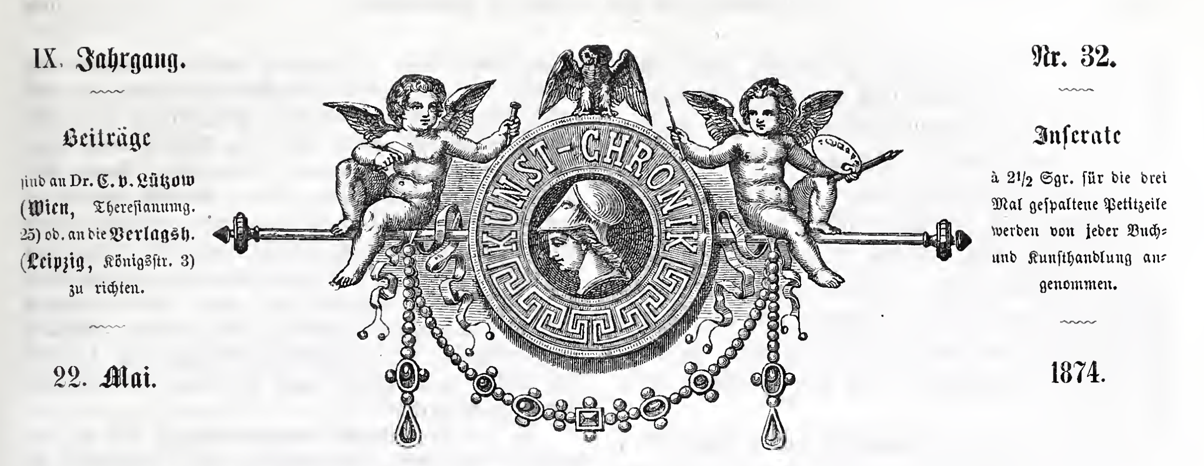
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

22. Mai.



Nr. 32.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Behandlung und Konservirung von Gypsabgüssen.

* Ueber diesen Gegenstand fanden, wie wir bereits gemeldet, unlängst in Berlin Kommissionsberathungen statt, zu denen die dortige Regierung den Anlaß gegeben hatte. Die preußischen Minister des Handels und des Unterrichts hatten eine Anzahl von Fachmännern zur Erörterung der Frage eingeladen: wie mit den in öffentlichen Sammlungen bewahrten Gypsabgüssen zu verfahren sei, um dieselben in gutem Stande zu erhalten. Die Frage hat seit langer Zeit die betreffenden Fachkreise beschäftigt und war für die preußische Regierung zu einer brennenden geworden, seitdem der Zustand der Abgüsse im Berliner Museum wiederholt in der Presse zum Gegenstande von Erörterungen gemacht worden war, welche für die Berliner Museumsleitung keineswegs günstig lauteten. Man wirft derselben u. A. vor, daß sie ihre Abgüsse mit einem Anstrich versieht, der selbstverständlich der Treue und Reinheit der plastischen Abformungen nur nachtheilig sein kann; ja es ist bekannt, daß die dortige Museumsverwaltung nicht nur ihre eigenen Abgüsse, sondern auch diejenigen, welche sie *in den Handel bringt*, ohne die Auftraggeber zu fragen, durch die Museumsformerei mit dem bewußten Ueberzuge (einer farbigen Mixtur) versehen läßt.

Bei diesem Thatbestande und da die Angriffe in den Journalen auf die Leitung des Museums bisher keinerlei Wirkung ausgeübt zu haben scheinen, können wir es sowohl mit Rücksicht auf diese lokalen Uebelstände, als auch namentlich wegen der allgemeinen Wichtigkeit der Sache nur mit Freude begrüßen, daß die preußische Regierung zu einer gründlichen Untersuchung aller einschlägigen Fragen die Initiative ergriffen hat. Die Verhandlungen der Kommission, zu welcher mehrere Staaten des deutschen Reiches ihre Vertreter gesandt hatten, blieben, wie sie sein sollten, rein theoretischer Natur. Die Nutzanwendung, die wir aus den unten folgenden Beschlüssen zu ziehen haben, liegt aber auf der Hand: sie ist eine strikte *Verurtheilung des in Berlin bisher beobachteten Verfahrens*. So sehr wir uns daher zu dem von der preußischen Regierung eingeschlagenen Wege Glück zu wünschen haben, ein um so schwererer Vorwurf bleibt es andererseits für die Verwaltung des Berliner Museums, daß es erst eines öffentlichen Skandals bedurft hat, um ihr überhaupt den übeln Zustand und die fehlerhafte Behandlung ihrer Abgüsse bemerkbar zu machen.

Den Vorsitz in den Verhandlungen führte Geh. Rath Prof. Dr. *Reuleaux*. Vom Ministerium des Unterrichts war delegirt: Geh. Dr. *Schöne*. Die übrigen Mitglieder waren: die Chemiker A. W. *Hofmann* und *Liebermann* aus Berlin, die Bildhauer *Siemering*, *Sußmann-Hellborn*, A. *Wolff* und *Wredow* ebendaher, Geh. Rath *Dielitz* und Prof. *Bötticher* vom Berliner Museum, der Direktor des deutschen Gewerbemuseums in Berlin, Architekt *Grunow*, ferner aus Düsseldorf *Wittig*, aus Bonn Reinhard *Kekulé*, aus München *Brunn* und *Knoll*, aus Dresden *Hettner*, aus Leipzig *Overbeck*, aus Straßburg *Michaelis*, aus Tübingen *Schwabe*, aus Karlsruhe C. Fr. *Lessing*, aus Heidelberg *Stark*, aus Jena *Gädechens*.

Es fanden im Ganzen vier Sitzungen statt (vom

21.—24. April). Vor der 2. Sitzung führte Prof. Bötticher, als Vorstand der betreffenden Abtheilung, die Gesellschaft im Berliner Museum herum. Derselbe nahm an der 2. und 4. Sitzung nicht Theil, Geh. Rath Dielitz dagegen an allen. Die Beschlüsse der Kommission, nebst den Bemerkungen dazu, welche wir unten folgen lassen, wurden in der 4. Sitzung in ihrer Gesammtheit einstimmig angenommen. Auch Geh. Rath Schöne stimmte bei der Schlußabstimmung zu, nachdem er allein sich vorher gegen den die „Lasirung" betreffenden Satz des Beschlusses 1 erklärt hatte.

Die „Anlage zum Protokoll" vom 24. April 1874, in welcher die Beschlüsse und Bemerkungen niedergelegt sind, lautet wörtlich:

„Die Kommission beschließt:

1) Zur Konservirung der in Kunstsammlungen vereinigten Gypsabgüsse soll eine Ueberziehung des Abgusses mit Farbe nicht vorgenommen werden, auch empfiehlt sich die Anwendung einer durchscheinenden Färbung oder Lasirung nicht; nur bei unzweifelhaft verdorbenen Abgüssen soll ein Ueberzug mit Farbe ausnahmsweise gestattet sein.
2) Dagegen erscheint es zuläsig, die Oberfläche der eines Schutzes bedürftigen Gypsabgüsse durch eine Tränkung gegen Beschmutzung zu sichern und ihre nothwendige Reinigung zu erleichtern.
3) Als anzustrebendes Ziel stellt sich die Auffindung einer Methode dar, welche vermöge Auswahl und Behandlung des Gypses vor dem Gusse oder Ersatz desselben durch ein anderes Gußmaterial Abgüsse liefert, deren Konservirung eine weitere Behandlung des fertigen Abgusses nicht erfordert.
4) Daneben empfiehlt es sich, nach neuen, noch besseren Methoden zu suchen, um der Oberfläche des fertigen Gypsabgusses eine Beschaffenheit zu geben, die gegen Verletzung und dauernde Beschmutzung möglichst sichert und das Reinigen möglichst erleichtert.
5) Stark verdorbene Gypsabgüsse werden am besten durch neue ersetzt. Daher ist es wünschenswerth, die Beschaffung der Abgüsse von auswärts wo immer möglich so vorzunehmen, daß statt der fertigen Abgüsse echte Formen, eventuell wenigstens jedesmal zwei Abgüsse, von denen der eine zur Vervielfältigung bestimmt ist, bezogen werden.
6) Der Schutz der Abgüsse wird wesentlich durch eine möglichst staubfreie Einrichtung der Sammlungsräume und durch Bewahrung derselben vor Feuchtigkeit gefördert, worauf bei der Errichtung neuer oder dem Umbau alter Sammlungsräume gebührend Rücksicht zu nehmen ist.

Bemerkungen
zu den vorstehenden Beschlüssen.

Zu 1. Die Kommission will mit ihrem Votum zu (1) die Ansicht aussprechen, daß reine neue Gypsabgüsse, so lange es sich nicht um Fragen der Polychromie handelt, keinen Farbenüberzug erhalten sollten. Sie erklärt sich in dieser Beziehung auch gegen die sogenannte Lasirung, wie sie zum Beispiel im hiesigen Museum angewandt worden ist. Denn obwohl bei diesem letzteren Verfahren, wie die genaue Besichtigung erwiesen hat, die Gypsoberfläche nur mit einer äußerst dünnen Schicht bedeckt wird, so überzeugte sich die Kommission doch zugleich, daß das Aussehen, welches die Lasirung den Abgüssen gibt, in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle demjenigen ähnlich ist, welches durch den Auftrag eines dicken Farbenüberzuges hervorgebracht werden würde. Aeltere Abgüsse, die durch irgend welche äußere Einflüsse derartig beschmutzt worden sind, daß sie nicht mehr gereinigt werden können, und die durch neue nicht zu ersetzen sind, dürfen nach Ansicht der Kommission, um sie wenigstens einigermaßen ihrem Zwecke entsprechend erscheinen zu lassen, durch vorsichtiges Ueberziehen mit Farbe gleichartig getönt werden. Gypsabgüsse, welche für den gewöhnlichen Schulunterricht bestimmt sind, dürfen der Erhaltung wegen mit einem wirklichen Anstrich versehen werden.

Zu 2. In kleineren Gypssammlungen, wie sie auf manchen Universitäten, polytechnischen und Kunstschulen bestehen, gestattet die geringere Zahl der Gegenstände und der verhältnißmäßig schwache Besuch seitens des Publikums, die Gypsabgüsse genügend sauber zu halten, ohne daß die Anwendung von Waschmitteln erforderlich würde. In solchen Fällen sind die Abgüsse so zu belassen, wie sie aus der Gypsform kommen. Dagegen lassen sich in großen und sehr stark besuchten Sammlungen die Abgüsse ohne periodisch wiederholte Abwaschungen nicht rein erhalten. Sie müssen deshalb an ihrer Oberfläche so vorbereitet werden, daß sie die Behandlung mit Seifenwasser gestatten, was durch Auftragen einer in die Gypsoberfläche eindringenden, ihre Poren schließenden und sie dadurch härtenden Flüssigkeit geschieht; diese ist aber so zu wählen, daß sie das Aussehen der Gypsoberhaut möglichst wenig ändert. Ein Theil der Kommissionsmitglieder wünscht, daß derartige Tränkungen auch die Farbe des Gypses möglichst ungeändert lassen möchten, während namentlich die der Kommission angehörenden Bildhauer einen durch die Tränkung entstehenden warmen Ton nicht ungern sehen.

Zu 3. Die gebräuchlichen Gypssorten haben sehr verschiedene und zum Theil dem Zwecke wenig entsprechende Eigenschaften. Ueberdies erzeugt die Tränkung bei der gewöhnlichen Auftragungsweise leicht eine ungleichmäßige Färbung des Abgusses. Diese Uebelstände würden nicht vorhanden sein, wenn die Abgüsse aus einer Masse hergestellt würden, die bei gleichmäßiger Farbe ohne Tränkung das Abwaschen gestattete. Um die Erreichung eines so erstrebenswerthen Zieles anzubahnen, empfiehlt die Kommission, daß seitens der hohen Ministerien ein ansehnlicher Preis auf Herstellung eines derartigen Gußmaterials ausgesetzt werde. Dieses Material müßte, wenn es etwa nicht Gyps sein sollte, in der Farbe dem Gyps ähnlich sein und hinsichtlich der Leichtigkeit der Behandlung wie an Feinheit des Kornes demselben nicht nachstehen.

Zu 4. Sollte es auch gelingen, die unter (3) erwähnte Gußmasse zu beschaffen, so würde diese doch nicht alsbald überall eingeführt sein. Vielmehr würden die Sammlungen noch längere Zeit in der Lage sein, Abgüsse der alten Art von auswärts zu erhalten und behufs der Reinigung tränken zu müssen. Demnach bleibt es von Wichtigkeit, eine neue Art der Tränkung aufzusuchen, welche die zu (2) näher bezeichneten Bedingungen in noch höherem Grade als die bekannten Tränkungsmethoden erfüllte. Daher empfiehlt die Kommission, diese Frage zum Gegenstande einer zweiten Preisbewerbung zu machen.

Zu 5. Die Verwirklichung des unter (5) ausgesprochenen Wunsches, welcher keiner weiteren Motivirung bedürftig scheint, würde zugleich die Möglichkeit gewähren, die Unterrichtsanstalten Deutschlands mit den besten Abgüssen vorzüglicher

Werke zu billigen Preisen zu versehen und damit zur Verbreitung reinerer Kunstanschauungen, sowie zur Hebung der künstlerischen Thätigkeit beizutragen. Die Kommission hält für zweckmäßig, daß die bedeutendsten Museumsformereien Deutschlands entsprechend erweitert werden und sich unter einander dahin verständigen, daß eine jede einen gewissen Theil besonders werthvoller Gegenstände in der angegebenen Weise zu vervielfältigen übernimmt. Behufs der leichteren Ersetzung der schadhaften Abgüsse empfiehlt sich die Maßnahme, daß die Formereien die Abgüsse an Museen und Unterrichtsanstalten zum Herstellungspreise abgeben.

Zu 6. Die Einrichtung der Aufstellungsräume der Gypsabgüsse ist für deren Konservirung in mehreren Beziehungen von Wichtigkeit. Die Kommission sieht sich indessen nicht in der Lage, bestimmte Vorschriften zu empfehlen, beschränkt sich vielmehr auf einige Andeutungen, welche sich vor Allem auf die Fernhaltung von Staub und feuchter verdorbener Luft beziehen.

Hinsichtlich der Heizung wird empfohlen, eine möglichst gleichmäßige und nicht hohe Temperatur das ganze Jahr hindurch zu erhalten. Heizkörper von sehr hoher Temperatur sollen vermieden werden, indem diese durch Versengung der Staubtheilchen schädlich wirken. Die Niederdruck-Wasserheizungen, verwendet in stehenden Röhrensystemen von geringer Grundfläche, werden als besonders empfehlenswerth erachtet.

Bei der Lüftung soll vor Allem die Fernhaltung von Feuchtigkeit, welche namentlich im Winter sehr schädlich werden kann, im Auge behalten werden. Das gelegentliche Auftreten von Luftzug wird theilweise als geradezu günstig, im Allgemeinen nicht als schädlich bezeichnet. Als empfehlenswerth wird die in Italien übliche einfache Methode, durch rechtzeitiges Oeffnen der Fenster und Schließen der Fensterläden zur Sommerszeit die Räume zugleich luftig und kühl zu halten, angesehen.

Für die Fälle, in welchen künstliche Beleuchtung nothwendig werden sollte, wird die im South-Kensington-Museum mit gutem Erfolge eingeführte Anwendung von Sonnenbrennern, welche die Verbrennungserzeugnisse alsbald wegführen, empfohlen.

Die Fußböden geben am wenigsten Anlaß zur Staubbildung, wenn sie aus hartem und ziemlich glattem Material hergestellt werden. Eine Pflasterung mit Platten nach Art der Mettlacher Fliesen wird als empfehlenswerth, diejenige mit rauhen Ziegeln als verwerflich angesehen; gewöhnliche Holzfußböden sind nicht empfehlenswerth.

Zur Reinigung der Gypsabgüsse dient in erster Linie die in kürzeren Fristen zu wiederholende Abstäubung. Als Werkzeug hierzu wird dem Federwedel im Allgemeinen der Blasebalg vorangestellt, indem die Federn leicht zu Trägern von Fettigkeit oder angehängten Schmutztheilchen werden. Die zu verwendenden Blasebälge sollen mit gepolstertem Mundstück versehen sein. Stark beschmutzte Abgüsse sind in größeren Perioden durch Abwaschung mit Seifenwasser zu reinigen."

Soweit die Kommission, deren eingehende Erörterungen und Vorschläge man gewiß allerorten dankbar entgegennehmen wird.

Für Berlin gestatten wir uns hieran noch den besonderen Wunsch zu knüpfen: daß man nun auch an die Untersuchung der anderen principiellen Uebelstände des dortigen plastischen Museums, welche ebenfalls wiederholt zu lauten Klagen Anlaß geboten haben, vor Allem an die Frage der Aufstellung und Katalogisirung der Gypsabgüsse die kritische Sonde legen möge.

Wenn eine Kommission von Fachmännern über die neuerdings im Berliner Museum eingeführte Aufstellung — so theoretisch, wie man nur immer wollte — zu berathen hätte: sie würde ein nicht weniger deutliches Verdikt fällen; und wenn man gar den unglaublichen Katalog, der jetzt dort officiell verkauft wird, Sachverständigen zur Prüfung vorlegen wollte, — nun, da wären wir nicht im Zweifel darüber, daß der Spruch einfach lauten würde: Aufkaufen und Einstampfen!

Wir wollen inzwischen froh sein, wenn zunächst wenigstens der materiellen Schädigung der Abgüsse des Berliner Museums ein Ende gemacht wird.

Die neuen Erwerbungen der Berliner Gemäldegalerie.

Von H. Lücke.

(Schluß.)

Aus der Reihe der niederländischen Bilder ist zunächst eine höchst werthvolle Farbenskizze von Rubens hervorzuheben. Noch kaum zur Hälfte beendigt, ist sie vor allem dadurch interessant, daß sie den Prozeß der künstlerischen Arbeit in seinen verschiedenen Stadien, vom ersten Beginn bis fast schon zur vollständigen Ausführung verfolgen läßt, sie zeigt ganz eigentlich das Werden der Komposition; hier noch die ersten, mit ungestümer Hand entworfenen, gleich mit dem Pinsel in braunen Strichen hingeschriebenen Umrisse der Figuren, an einigen Stellen rasche Korrekturen, dann einzelne Hauptmassen mit Andeutung der Licht- und Schattenwirkung in einen gemeinsamen bräunlichen Ton zusammengefaßt, hier und da die maßgebenden Hauptfarben aufgesetzt, und die Mittelgruppe im Vordergrund schon bis zur vollen Deutlichkeit des farbigen Effekts durchgebildet. Die breit sich entrollende Kampfscene schildert eine Schlacht aus dem Kriege Kaiser Karl's V. gegen Tunis; in der Mittelgruppe, von links auf einem Schimmel ansprengend, Marchese del Guasto, der Feldherr des Kaisers, hinter ihm dieser selbst, ganz ähnlich wie auf dem berühmten Reiterbildniß Tizian's im Madrider Museum, unmittelbar vor dem Feldherrn die wildverschlungene Gruppe zweier kämpfender Reiter, deren Pferde sich grimmig in einander verbeißen, der Muhammedaner rücklings vom Pferde stürzend, genau in der Bewegung, wie der vom Speer Getroffene auf der Münchener Löwenjagd; weiter nach rechts die flüchtig angedeuteten Gruppen vorwärts stürmender Panzerreiter, welche die Muhammedaner zu Boden werfen und in die Flucht jagen. Die Komposition, die an Kühnheit und

dramatischer Gewalt der Erfindung den bedeutendsten Kampf- und Schlachtenbildern des Meisters gleichkommt, wurde, so viel man weiß, nicht ausgeführt; wahrscheinlich ist sie, wie das in der Löwenjagd wiederkehrende Motiv und die Art der Behandlung vermuthen läßt, mit jener gleichzeitig, zwischen 1615 und 1620, entstanden.

Zu den seltenen Gemälden des Lukas van Leyden gehört das kleine Bild, das den hl. Hieronymus in einer Landschaft vor dem Crucifix knieend darstellt; die meisten Bilder, die den Namen dieses Künstlers tragen, sind bekanntlich von spätern Malern nach dessen Stichen ausgeführt. Mit den zuverlässig echten Diptychonbildern in der Münchener Pinakothek, einem Hauptwerke des Meisters, stimmt das Berliner Bild in allen wesentlichen Merkmalen überein, in der sauberen Feinheit der Zeichnung und Modellirung wie in der eigenthümlichen Helligkeit des Farbentons; überdies hat es vor diesen den Vorzug einer besseren Erhaltung voraus.

Der neueren niederländischen Malerei, als deren Vorläufer und Patriarch Lukas van Leyden erscheint, gehören die folgenden Bilder an. Zunächst ein interessantes Jugendwerk des bedeutendsten der flamändischen Genremaler, David Teniers', des Jüngeren, eine Gesellschaft von zwei Cavalieren und zwei Damen bei Mahl und Musik, mit zwei Dienern. Die Jahreszahl 1634 auf dem Bild ist das früheste Datum, das an Werken dieses Meisters bekannt ist. Hat die Farbe noch nicht die Feinheit der Abtönung und Gesammtstimmung, das Arrangement der Scene noch nicht den malerischen Reiz, der den späteren Werken desselben eigen ist, so verräth sich seine geistreiche Art in der leichten und sichern Behandlung doch lebendig genug. Die Wand des Hintergrunds zeigt eine Landschaft, in der ein Gemälde des alten Teniers kopirt ist. — Die andern Bilder dieser Reihe sind Werke der holländischen Schule. Die kleine Hügellandschaft von Jan Wynants mit Figuren von Adrian van der Velde ist namentlich in der Art der Beleuchtung von eigenthümlichem Reiz; der Plan des Vordergrundes links ist von einem breiten Wolkenschatten bedeckt, während rechts das abgemähte Kornfeld vor dem dunkel angränzenden Gehölz im hellen Sonnenschein liegt; die Ferne ist in einem warmen Lichtton gehalten. Allerdings aber zeigt das Bild nicht ganz die Feinheit der Durchführung, wie man sie in den besten Werken des Meisters antrifft. — Eines der seltenen Gemälde Zeemann's (Reinier Nooms) ist der Meeresstrand mit Schiffen, ausgezeichnet besonders durch die feine Lichtwirkung in dem warm erhellten dunstigen Gewölk. — Bei der Abendlandschaft, die unter dem Namen Albert Cuyp's aufgeführt ist, zweifelt man vielleicht mit Recht an der Urheberschaft dieses Meisters; die kräftig und poetisch accentuirte Lichtwirkung, wie sie den vorzüglichen Bildern desselben eigen ist, wäre hier in der Art, wie die dunkeln Figuren sich von dem gelblichen Abendhimmel absetzen, zu einem grellen, lediglich dekorativen Effekt ausgeartet. Der Katalog verweist das Bild in die spätere Zeit des Malers, aber auch für diese möchte die ganze Art der Behandlung zu gering sein. — Auf dem Bild von Jakob van Loo, dem Aeltesten aus der bekannten Künstlerfamilie dieses Namens, ist der mythologische Gegenstand, Diana mit ihren Nymphen nach der Jagd, in fast lebensgroßen Figuren mit derbem und trocknem Realismus in's Holländische übersetzt, nach Art der Honthorst und Cäsar van Everdingen. Das Bild von Cornelis Decker (Halt von Reitern an einer Schmiede) hat insofern besonderes Interesse, als es den Meister, der vornehmlich als Schüler Ruisdael's bekannt ist, in einem ganz andern, dem P. de Laer verwandten Genre zeigt. Ein treffliches, in der Charakteristik wie in der farbigen Haltung sehr ansprechendes Genrestück ist das Bild von Jan Kick, der bisher in keiner öffentlichen Galerie vertreten war (Soldaten auf der Rast in einem Stalle). Die Hauptperson des Bildes, ein Offizier, der sich ganz im Vordergrund nachlässig in einen Stuhl gelehnt hat, gehört zu den besten Figuren der holländischen Genrekunst. — Zuletzt sind noch vier Bildnisse von holländischen Malern zu nennen, unter denen das Porträt des Rechtsgelehrten François de Broude von Abraham Bloemart das vorzüglichste ist (Kniestück, gem. im J. 1643), ein lebensvolles, überaus kräftig und gediegen durchgeführtes Bild. Merkwürdig ist, wie der Meister, der in seinen historischen Gemälden der italienisirenden Richtung jener Zeit sehr einseitig folgte, sich dieser Manier im Porträt so völlig zu entschlagen und die Natur so wahr und energisch aufzufassen vermochte; doppelt merkwürdig ist das Bild, da der Künstler, als er es malte, schon im achtzigsten Jahre stand. — Von Claes Pieter de Berchem: das Brustbild einer italienischen Bäuerin, deren Typus in seinen Gemälden häufig vorkömmt, eine breit, in satter und leuchtender Farbe gemalte Studie. — Von Karel du Jardin: ein junger vornehmer Holländer bei der Weinprobe (Halbfigur), ein elegantes Kabinetstück von zarter und sorgfältigster Ausführung. — Von Jan Weenix: Elisabeth Charlotte von Orleans, von einem Neger bedient, im Garten von Versailles (Bez. 1687. Ganze Figuren in halber Lebensgröße). Als Porträtmaler zeigt sich hier Weenix, der durch seine großen Stillleben berühmt ist, keineswegs von günstiger Seite, die manierirte Figur der Pfalzgräfin mit ihrem porzellanmäßigen Ansehen ist ohne Interesse; dagegen ist alles Beiwerk, besonders die Schaale mit Früchten, die der Neger der Dame reicht,

koloristisch sehr reizvoll behandelt und zeigt die ganze Feinheit und Sorgfalt des Malers. — Diesen holländischen Werken ist schließlich noch anzufügen das Bildniß eines jungen Gelehrten von einem unbekannten französischen Meister (um 1700), Kniestück in Lebensgröße, in einem klaren grauen Tone gemalt, mit tiefen Schatten und in seiner vornehmen Haltung höchst ansprechend.

Von der umsichtigen Weise, in der die Erwerbung dieser Bilder geleitet wurde, giebt die Mannigfaltigkeit und künstlerische Bedeutung derselben ein beredtes Zeugniß. Von Signorelli bis zu Weenix führt eine Reihe von Werken, in denen die verschiedenartigsten Richtungen der Malerei charakteristisch, zum Theil in glänzender Weise vertreten sind, in denen fast jede Schule eine Ergänzung und werthvolle Bereicherung gefunden hat. Erwägt man besonders die Umstände, unter denen diese Erwerbungen zu Stande kamen, und die Gesichtspunkte, die dabei maßgebend sein mußten, so wird man das Verdienst derselben nur um so freudiger anerkennen.

Die pseudo-amerikanische Plastik in Italien.

Rom, den 18. April 1874.

Seit dreißig Jahren glaubte man in Amerika eine nationale Schule der Skulptur zu besitzen, welche nicht allein höher stehe als die nationale Poesie, sondern auch die plastischen Schulen der übrigen Nationen so weit hinter sich lasse, daß man sogar die klassische Plastik der alten Griechen überschritten zu haben wähnte. Dieser Glaube ist gegenwärtig stark erschüttert und der Nimbus manches amerikanischen Bildhauers als Humbug entlarvt worden. Das Verdienst dieser Enthüllungen gebührt einem kunstverständigen Amerikaner, Mr. Stephen Weston Healy, der im Auftrage der New-Yorker Zeitung „The World“ diesen Winter die amerikanischen Bildhauerateliers in Rom und Florenz untersuchte und seine Resultate vor kurzem in einer schonungslosen Kritik publicirt hat. In seinen Auseinandersetzungen geht er von der Unmöglichkeit der Existenz einer specifisch amerikanischen Schule aus, unter Hinweis auf Thatsachen von allerdings schlagender Beweiskraft. Bis über die Erreichung des Mannesalters hinaus waren zahlreiche Vertreter der Kunst in ihrer Heimath Kaufleute, Zahnärzte, Advokaten rc. Erst von dem Zeitpunkte an, wo sie den klassischen Boden Italiens betraten, datirt ihre künstlerische Laufbahn, die Bahn ihres Ruhmes, der bis heute ebenso strahlend war, wie das Geschäft glänzend. Es hätte schon Bedenken erregen sollen, daß die Salons dieser Herren, nicht ihre Ateliers, das Rendez-vous der fashionablen amerikanischen Welt waren, wenn diese Erscheinung sich nicht in der Ausdehnung erklärte, welche diese Nation dem Begriffe des Geschäfts giebt, und mit einem Geschäft fanden denn schließlich die Zuvorkommenheiten der Künstler ihren schuldigen Ausgleich. Die wahre Achillesverse der amerikanischen Muse ist aber der Umstand, daß die betreffenden Künstler bei der Arbeit sich von niemand sehen ließen. Healy weist nach, daß schlecht bezahlte arme italienische Bildhauer die Arbeiten ausführen, und das nicht allein, auch die Thonmodelle, ja sogar der Entwurf ist auf diese zurückzuführen. Es wird der Preis namhaft gemacht, um den ein Entwurf geliefert wird, doch bleibt oft auch die Bezahlung desselben so lange in Rückstand, bis dem Unternehmer aus der Höhe der Absatzsumme eine rückschließende Veranschlagung seines Werthes möglich geworden ist. Sehr beliebt ist für die Gewinnung der Entwürfe auch ein ganz äußerliches eklektisches Zusammenstellen einzelner Gliedertheile klassischer Vorbilder. Von welchem künstlerischen Werth derartige Leistungen sein müssen, ist im Gegensatze zu der bisherigen Aufnahme der Produkte seitens der Nation aus der Behauptung des Kritikers zu ersehen, daß aus diesen Ateliers noch keine Statue hervorgegangen sei, die den Marmor werth gewesen wäre. Der gleichwohl starke Absatz jenseits des Oceans hat seinen Grund nicht nur in der verzeihlichen Vorliebe der Auftraggeber für nationale Repräsentanten der Kunst, sondern auch in dem Landesgesetze, daß für die Einfuhr von Kunstwerken in den Vereinigten Staaten, sofern sie von Nichtamerikanern stammen, 10 Procent (früher sogar 30 Procent) Steuer zu zahlen sind, während amerikanischen Künstlern freie Einfuhr gestattet ist. In der That eine Art, die Kunst im Vaterlande zu pflegen, die sich nun augenfällig genug gerächt hat. Natürlich hat es bei dem großen Aufsehen, das die Sache macht, nicht an Protesten gefehlt, die in „The Italian News“ publicirt wurden; aber dieselben fallen um so weniger in die Wagschale, als denjenigen, von denen sie ausgehen, die Kompetenzfähigkeit in dieser Sache abgeht, während die Künstler anderer Nationalitäten im Interesse der Kunst im Allgemeinen sich nicht veranlaßt fühlen, für eine Ehrenrettung der Berufsgenossen einzutreten. Eine solche wäre nur möglich, wenn diese amerikanischen Bildhauer unter öffentlicher Beaufsichtigung eine Arbeit lieferten, vielleicht endlich einmal eine Porträtbüste, da in ihrer Unfähigkeit hierfür schon lange, zumal von deutschen Künstlern ein sehr schwer wiegender Beweis ihrer Unselbständigkeit gesehen wurde.

J. P. R.

Korrespondenz.

Landshut, 8. Mai.

△ Schon vor einiger Zeit bemerkte man, daß die steinernen Fialen der ersten großen Galerie — des sogenannten ersten Kranzes — unseres weltberühmten,

132,$_5$ Meter hohen St. Martinsthurmes schadhaft seien. Ein von der Kirchenverwaltung deshalb eingeholtes technisches Gutachten erklärte nunmehr, sämmtliche Fialen der in Frage stehenden Galerie seien ganz ruinos, der Stein — Baustein aus der Gegend von Kelheim — sei gänzlich verwittert und derar tim Zerfalle begriffen, daß die Fialen drohten beim nächsten heftigen Sturme einzustürzen, und somit müßte die Galerie aus sicherheitspolizeilichen Gründen in der allerkürzesten Zeit abgetragen werden. Außerdem befindet sich auch die Umkränzung der zweiten Galerie unterhalb der Kreuzspitze in gleich baufälligem Zustande. Das technische Gutachten ward vom Kreisbauamt für Niederbayern eingesehen und gebilligt, und es handelt sich nunmehr darum, die bezeichneten Baufälle abzuwenden. Die Wendungskosten sind von den Technikern auf 225,000 Gulden veranschlagt, und die Rüstungskosten betragen 5 — 6000 Gulden, aber die in erster Reihe baupflichtige Kirchenverwaltung ist außer Stande, diese Summen zu beschaffen, und die Staatskasse weigert sich dafür einzutreten, obwohl nach Ansicht vieler gediegener Rechtskenner deren Verpflichtung dazu kaum in Zweifel gezogen werden kann.

Die Landshuter Martinskirche muß zu den bedeutendsten Backsteinbauten der gothischen Periode in Bayern gerechnet werden. Ihre Entstehungszeit wird von den Geschichtsforschern verschieden angegeben. Fest steht nur, daß man schon 1331 wegen Engsängigkeit der alten Kirche an einen Neubau dachte, daß sich 1407 der Rath und die Zünfte dahin einigten, sie wollten mit vereinten Kräften einen stattlichen Bau herstellen, wobei jede Zunft eine Kapelle zu bauen übernahm. Möglicher Weise war der Grundstein schon 1392 gelegt worden. Zwischen 1410 und 1420 ging der Bau rasch vorwärts, so daß die Kanzel schon 1422 und der prächtige Altar zwei Jahre später aufgestellt werden konnte. Im Jahre 1432 war der Unterbau des Thurmes und mit ihm das Westportal entstanden, die Gewölbe scheinen 1477 und 1478 eingesetzt worden zu sein, wogegen der Thurm, nach dem Straßburger Münster-Thurm der höchste im deutschen Reiche, noch 1495 unvollendet war. Die Martinskirche gehört zu den dreischiffigen Hallenkirchen und weist sehr bedeutende Maßverhältnisse auf. Ihre Länge beträgt 91,$_{94}$ Meter, ihre Breite 24,$_{22}$ Meter und ihre Höhe 29,$_{18}$ Meter, zu der sechzehn achteckige Pfeiler von unerhörter Schlankheit (nur 0,$_{875}$ Meter Durchmesser) leicht wie Kerzen emporsteigen.

Ueber dem Westportale erhebt sich auf zwei mächtigen Mauern der berühmte Thurm, in sieben Absätzen mit zahllosen Blenden sich verjüngend, in der Höhe des Langhauses der Kirche vom Viereck in's Achteck übergehend und in einen massiven, an der Wetterseite mit Kupfer eingedeckten Helm auslaufend, auf dem ein Thurmkreuz von 7,$_{59}$ Meter Höhe sitzt, dessen Querstange 4,$_{67}$ Meter mißt.

Der ganze Bau ist ein Werk des zirkelkundigen Hans Stethaimer von Burghausen, der aber dessen Vollendung nicht mehr erlebte, da er schon im Jahre 1432 am Laurentiustag heimging. Er baute auch die Spitalkirche in Landshut, den Chor der Kirche in Neuötting am Inn, den Chor der Franziskanerkirche in Salzburg, das Schiff der Pfarrkirche in Wasserburg und die Karmeliterkirche in der Neustadt Straubing. Die Martinskirche mit ihrem Thurme ist weniger ideal, mannigsaltig und phantasiereich, aber sie macht trotz ihrer Trockenheit und schematischen Einförmigkeit, mit ihren schönen Verhältnissen lustig und frei zum Himmel aufsteigend, den Eindruck eines einheitlichen, außerordenlich kühnen, fast kecken Gebildes eines auf seinen mathematischen Kalkul passenden Meisters der Gothik.

Nun da sie in Gefahr steht, ohne Aussicht auf Ersatz eines wichtigen Thurmschmuckes beraubt zu werden, können wir nur hoffen, daß der Landtag, dem die Baufrage in der nächsten Zeit zur Diskussion vorliegen wird, die geringe Ausgabe nicht scheut, die aus der Erhaltung eines der schönsten Denkmäler gothischer Baukunst erwachsen wird.

Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, darauf hinzuweisen, daß das Generalkonservatorium der Alterthümer in Bayern sich bis jetzt nicht gemüssigt gesehen hat, die Frage der Reparatur des Martinsthurmes anzuregen. Allerdings nimmt die Leitung der Geschäfte des bayerischen Nationalmuseums die Kräfte eines Mannes vollständig in Anspruch, wenigstens jetzt, und Herr v. Hefner-Alteneck ist zugleich Vorstand des Nationalmuseums und Generalkonservator der Alterthümer, so daß man nicht zu strenge mit ihm in's Gericht gehen darf. Aber dabei kann nicht verschwiegen werden, daß das genannte Generalkonservatorium eine Stelle ist, der es an der Möglichkeit energischen Einschreitens absolut fehlt, weil sie über keine Mittel zu gebieten hat. Gegen den Willen der Staatsminister durch Kabinetsbefehl des Königs geschaffen, ist sie lediglich auf Berichterstattung und Antragstellung angewiesen, und unter solchen Verhältnissen, wie die gegebenen, besteht in den meisten Fällen auch nicht die mindeste Aussicht darauf, daß den Anträgen Folge gegeben wird. Zudem fehlt es dem Generalkonservator, der nicht Alles selber sehen kann, weil es ihm an Zeit zu Reisen gebricht, an tauglichen Organen, die ihm Bericht erstatteten. Daß die kgl. Bauämter nur ausnahmsweise sich hiezu eignen, ist ein öffentliches Geheimniß, und die Mitglieder der historischen Vereine sind nicht zahlreich genug über das Land zerstreut, um mit allem Einschlägigen genügend vertraut zu sein. So kam es, daß

unter Anderem noch im Jahre 1832 der Mangel an allgemeiner Bildung des damaligen Pfarrers von St. Martin, früheren Studienseminardirektors Mengein in München, Anlaß zur Zerstörung des prächtigen Hochaltars dieser Kirche gab. Mengein ließ das herrliche Werk, dessen Meister wahrscheinlich Hans Stethaimer selbst war, zerschlagen, um eine Drehmaschine anzubringen, welche das hochwürdige Gut zum hohen Tabernakel emporhob. Und ähnlicher Unbildung fallen auch heute noch treffliche Werke des Alterthums zum Opfer. Das aber wäre nicht möglich, hätte man die Verhältnisse des Generalkonservatoriums zweckmäßiger geregelt.

Kunstgeschichtliches.

Verein für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin. In der Sitzung vom 31. März besprach Herr Gilli unter Vorlage von Photographien die Resultate einer im Sommer 1873 von ihm durch Niedersachsen unternommenen Reise. In Wernigerode wird das alte Grafenschloß über der Stadt augenblicklich einer sorgfältigen, sich treu dem alten anschließenden Restauration unterworfen. Im Orte selbst ist das in seinen ältesten Theilen noch dem 14. Jahrhundert entstammende Rathhaus, sowie eine Reihe interessanter Holzhäuser allgemein bekannt. Das Gleiche dürfte nicht so sehr der Fall sein mit dem an der Landstraße nach Goslar gelegenenen Hospital zum h. Georg (Leprosenhaus), welches noch vor der Mitte des 14. Jahrhunderts von dem Grafen Konrad von Wernigerode gestiftet wurde. Die neuerdings umgebaute Anstalt besitzt einige Kunstwerke der ältern Zeit, die wohl zu beachten sind. Dahin gehört zuerst ein bei der Restauration der Kirche aufgefundenes Tafelbild in Temperamalerei, das Mittelstück eines Flügelaltars, Maria mit dem Kinde darstellend, zu den Seiten die beiden Johannes, Petrus und Paulus. Petrus weist fürbittend auf den knieenden Grafen Dietrich von Wernigerode, der, für einen Ueberfall des Grafen von Blankenburg zum Tode verurtheilt (1386), auch hier mit dem Dolche im Nacken dargestellt ist. Ein zweites Gemälde, welches den gleichen Gegenstand gab, ist heute verschollen. Da im Jahre 1429 das alte Geschlecht der Grafen von Wernigerode erlischt, so können die Bilder nur zwischen 1386 und 1429 entstanden sein. Ferner sind drei werthvolle Teppiche hervorzuheben: 1) Ein Marienteppich, 5′ 3″ : 4′ 1″ groß. In zwölf Bildern waren hier Scenen aus dem Leben der Maria in farbiger Seide gestickt, von denen nur noch acht erhalten sind. Die einzelnen Darstellungen sind durch höchst geschmackvoll komponirte Lineamente umrahmt. In den Ecken der Bilder in einzelnen Abschnitten der englische Gruß in gothischen Minuskeln. Zwischen den Bändern noch je eine symbolische Thiergestalt (Pelikan, Phönix, Löwe ꝛc.) Die Zwischenräume sind mit kleinem Blumen- und Blattwerk ausgefüllt. Ein gefälliger Rand umschließt das Ganze. 2) Ein Magdalenenteppich, 2′ 9½″ : 4′ 8″. Auf mittelstarker, sehr gleichmäßiger Leinwand als Untergrund ist die Stickerei mit weißen Leinenfäden in verschiedenen Stichen ausgeführt. Die Kontoure der Figuren sind in schwarzer Seide gezogen, in demselben Material die Haare der Männer ausgeführt; die Haare der Frauen wie die Verzierungen der Gewänder und Geräthe in goldgelber Seide. Dargestellt sind zwei Scenen aus dem Leben der Maria Magdalena. Zwei Drittel des Ganzen nimmt das Gastmahl im Hause Simon's des Aussätzigen ein, den Rest die Erscheinung des Auferstandenen vor der Maria Magdalena. Ein mit ungeübter Hand und groben Fäden diesem Teppich angehefteter Rand gehörte, wie seine Inschrift beweist, ursprünglich zum Marienteppich. 3) Der Pfauenteppich, 3′ 9″ : 5′ 8″. Italienische, wenn nicht morgenländische Arbeit um 1500. Auf gewässertem grünen dünnen Seidenstoff ist in bunter Seide, mit Goldfäden durchzogen, in feinster Stickerei und sehr sauberer Technik das Blätter- und Blüthenornament, dazwischen zwei prächtig schillernde Pfauen und anderes Gethier ausgeführt. Noch vor Kurzem lagen diese Prachtstücke der Nadelarbeit vernachlässigt auf dem Dachboden, bis ein einheimischer Kunstfreund, Herr Sanitätsrath Friedrich, sich ihrer annahm und für ihre Reinigung, würdige Aufbewahrung und Bekanntgebung durch die Photographie Sorge trug. — Weiter berührte der Vortragende die reiche Auswahl alter Teppiche in dem in ein Frauenstift umgewandelten Kloster Marienberg bei Helmstädt, wo diese Technik noch heut von den Stiftsdamen weiter geführt wird, und berichtete endlich über die Restauration des prachtvollen Kreuzganges zu Königslutter unter Hinweis auf den ähnlichen zu Walkenried. — Herr A. von Heyden sprach über einige in Breslau zum Theil erst in neuester Zeit wieder entdeckte ältere Kunstwerke, so die im sogenannten kleinen Rathszimmer des Rathhauses nach Entfernung eines braunen Anstriches zum Vorschein gekommenen herrlichen Intarsien vom Ende des 16. Jahrhunderts, ferner einige Holzschnitzereien der Magdalenenkirche, sowie Gewänder in dieser und der Elisabethkirche. Zum Schluß legte der Vorsitzende, Herr Prof. Weiß, eine Reihe neuer Publikationen vor.

Vermischte Nachrichten.

△ **München.** So eben komme ich aus Liebig's ehemaliger Wohnung, in deren Salon Gabriel Max zu Gunsten des Liebig-Denkmals sein neuestes Bild „Julie Capulet" ausgestellt hat. Es läßt sich kein schlagenderer Beweis für die Veräußerlichung der modernen Münchener Schule denken als dieses Bild. Wie der Maler dazu kam, dieses im Hauskleide auf seinem Bette schlafende Mädchen Julie Capulet zu nennen, läßt sich schwer begreifen. Ihre ganze Erscheinung erinnert mehr an eine Pepita als an die Julia Shakspeare's. Wie bereits angedeutet, hat Max auch keine bestimmte Scene des Trauerspiels wiedergegeben, sondern es der Phantasie des Beschauers überlassen, sich selber eine solche hinzuzudichten. Desgleichen hat er es in Hinsicht der Architektur mit der historischen Wahrheit leicht genug genommen, denn Juliens Schlafzimmer ist im Stil der Renaissance dekorirt, was freilich mit ihrem an das sechzehnte Jahrhundert erinnernden Kostüme harmonirt. Daß Juliens Oberschenkel schon in der Nähe des Magens beginnt und daß die Gesellschaft, welche dem Fräulein, dicht vor dem Fenster stehend, ein Morgenständchen bringt, hundert Schritte entfernt zu sein scheinen, gehört zu den in unseren Tagen üblichen kleinen poetischen Licenzen, welche sich unsere Farbenkünstler erlauben zu dürfen glauben. Sieht man aber von allem Vorerwähnten ab, so muß man zugeben, daß der Gesammtton des Bildes so wunderbar schön ist, wie ihn vielleicht noch kein in München gemaltes Bild aufzuweisen hat. Dabei ist die Technik bei aller Bravour durch und durch solid und die Behandlung aller Nebensachen, an denen kein Mangel, — so will es die Schule — eine geradezu meisterhafte. Lassen wir, unbekümmert um die Unklarheit des Gedankens und den Mangel der Individualisirung, ausschließlich den Zauber der Farbe auf uns wirken, so bleibt in der That nichts mehr zu wünschen übrig. — Im nämlichen Gemache steht Liebig's Marmorbüste von Wagmüller. Der Künstler hat es trefflich verstanden, das Tiefdurchgeistigte der schönen Züge wiederzugeben; doch will es mir und Anderen dünken, als ob dieselben im Leben feiner und durchgearbeiteter gewesen. Höchst störend ist die Behandlung der Draperien, denen es an Ruhe und Flächen fehlt: allerorten zeigen sich, wenn auch ganz unmotivirt, Falten und Fältchen, die an den Muschelbruch des Glases erinnern.

Die Suermondt'sche Galerie ist für Berlin erworben. Das preußische Abgeordnetenhaus hat die Vorlage des Ministers, aus den Verwaltungsüberschüssen des Jahres 1873 die Summe von 340,000 Thalern zum Ankauf derselben bereitzustellen, in seiner Sitzung am 18. Mai angenommen.

Berichtigungen.

Kunst-Chronik Nr. 28, Sp. 449, Z. 23 von unten lies: „Kiefel" statt „Kissel"; Sp. 451, Z. 11 von oben lies: „Meister" statt „Muster". — Nr. 29, Sp. 466 ist das leere Wappenschild umzukehren.

Inserate.

Bei **S. Hirzel in Leipzig** ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die

Physiologie der Farben

für

die Zwecke der Kunstgewerbe

auf Anregung der Direction des kais. österreichischen Museums für Kunst und Industrie.

bearbeitet

von

Dr. Ernst Brücke,

Professor der Physiologie an der Wiener Universität.

(Mit 30 in den Text gedruckten Holzschnitten.)

8. Preis 2 Thaler. (97)

Soeben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Kunst

und

Kunstgewerbe

auf der

Wiener Weltausstellung

unter Mitwirkung von

H. Auer, Br. Bucher, R. v. Eitelberger, A. v. Enderes, Jac. Falke, Jos. Langl, Fr. Lippmann, Br. Meyer, Moritz Thausing u. A.

herausgegeben von

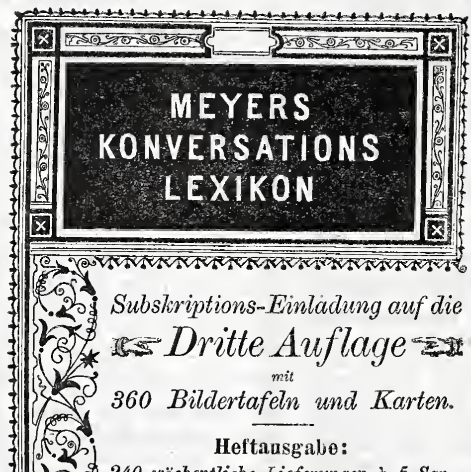
CARL VON LÜTZOW.

Neunte Lieferung.
Preis 2 Mark.

Die noch rückständigen Lieferungen werden rasch folgen, so dass das Ganze im August vollständig in den Händen der Abonnenten ist.

Leipzig, 18. Mai 1874.

E. A. Seemann.



Subskriptions-Einladung auf die

Dritte Auflage

mit

360 Bildertafeln und Karten.

Heftausgabe:

240 wöchentliche Lieferungen à 5 Sgr.

Bandausgabe:

30 broch. Halbbände à 1 Thlr. 10 Sgr.
15 Leinwandbände . . à 3 - 5 -
15 Halbfranzbände . à 3 - 10 -

Bibliographisches Institut
in Hildburghausen.

Erschienen ist der I. Band (A—Asiat. Türkei) und in allen Buchhandlungen vorräthig. Der II. Band (Asien—Berlicke) wird Ende Juni complet. (95)

Grosse Auktion in Crefeld

von antikem Porzellan, Bildern und sonstigen Kunstgegenständen.

Die Unterzeichneten beehren sich, dem geehrten Publikum anzuzeigen, dass sie Namens des Herrn Peter Floh, Kaufmann und Gutsbesitzer, und des Fräuleins Susanna Maria Floh, Rentnerin und Gutsbesitzerin, beide in Crefeld wohnend, durch den Königlichen Notar C. Hundt daselbst, am 1. und 2. Juli d. J., jedesmal Morgens 9 Uhr beginnend, versteigern werden:

Eine sehr schöne Sammlung von antikem chinesischen, japanesischen und sächsischen Porzellan, alten Gemälden, hauptsächlich aus der holländischen Schule, Kupferstichen, sowie getriebenen Silbergegenständen, Antiquitäten etc. aus dem derzeitigen Nachlasse ihrer Mutter, der Frau Wittwe Commerzienräthin Maria Floh geb. von Loewenich.

Die Versteigerung wird in dem früher von derselben bewohnten Hause Friedrichsstrasse No. 11 zu Crefeld stattfinden. (98)

van Pappelendam & Schouten.

Zeitschrift f. bild. Kunst,

I. Band, 1866,

wird zu kaufen gesucht durch

Uhle in Plaue b. Flöha

(96) (Königreich Sachsen).

Parker, John Henry,

Archaeology of Rome. Vol. I. in 2 Theilen, 1 Band Text und 1 Band Illustrationen. Oxford, James Parker & Co. 1874.

ist in einem tadellosen ganz neuen eleg. geb. Exemplar statt zum Ladenpreis von $8^2/_3$ Thlr. für 5 Thlr. von mir zu beziehen.

E. A. Seemann.

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Geschichte

der

Architektur.

Von

Prof. Dr. **Wilhelm Lübke.**

Vierte stark vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 712 Illustrationen in Holzschnitt. gr. Imp.-Lex.-8.

2 Bde. broch. $6^1/_3$ Thlr.; eleg. geb. $7^1/_2$ Thlr.

Soeben erschien:

Beiträge

zu

Burckhardt's CICERONE

III. Auflage

von

Otto Mündler, Wilh. Bode u. A.

kl. 8°. br. 1 Thlr.

geb. (in gleicher Weise wie der Cicerone) 1 Thlr. $7^1/_2$ Gr.

Leipzig, Anfang April 1874.

E. A. Seemann.

Hierzu eine Beilage von J. Engelhorn in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

29. Mai.



Nr. 33.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Aesthetik in der Erziehung.

Je schärfer sich der eigenthümliche Charakter unsrer Zeit ausprägt, welche darauf ausgeht, die Kenntnisse zu möglichst ins Einzelne gehenden zu machen, und deshalb das weite Gebiet des Kennbaren in unzählige scharf abgegrenzte, unter Ausschließung der übrigen immer und immer wieder durchfurchte Gebiete theilt, um so berechtigter tritt das Verlangen auf, daß über dieser Masse der Specialkenntnisse die Erkenntniß nicht verloren gehe, welche nur durch Umfassung mehrerer Gebiete den Ueberblick und durch Entfernung der Einseitigkeit das wirkliche wissenschaftliche Urtheil ermöglicht. Diesen beiden Richtungen des Lebens wie der Forschung entsprechen naturgemäß zwei Richtungen in der Erziehung: die eine will, dem allgemeinen Strome folgend, zum Fach und zur Specialität erziehen, die andre will Menschen heranbilden, deren Kräfte in harmonischem Gleichgewicht stehen, die, was ihnen für diese oder jene Specialität momentan noch abgeht, reichlich durch den freien, unbefangenen Blick, die wohlgeschulte Denkkraft, das treffende Urtheil ersetzen — kurz, die eine will das Kind zum Fachmenschen heranziehen, als welcher er rasch und sicher sein Fortkommen finden wird, die andre will aus dem Kinde in erster Linie einen Menschen im besten Sinne des Wortes bilden. Geht nun aber die Tendenz unsrer Zeit auf die erstere Richtung, so ist es klar, daß die Apostel der letzteren einen schweren Stand haben werden, der sie aber nicht abschrecken darf und nicht abschrecken wird, ihre Stimme laut zu erheben, um den Sinn für wahre Menschenbildung, die recht eigentlich humane Erziehung, wach zu halten und, wo er schon eingeschläfert ist, neu zu erwecken. Und diese Aufgabe hat sich Bruno Meyer in seinen Vorträgen „Aus der ästhetischen Pädagogik" *) gesetzt.

Nach ihm verfolgt diese zweite Richtung, auch wo sie mit dem vollen Bewußtsein ihres Zieles auftritt, dieses doch nicht auf dem rechten Wege, und zwar, weil „die Aufgabe, alle Kräfte so zu pflegen und zu entwickeln, daß ein gesichertes Gleichgewicht zwischen ihnen hergestellt wird", keineswegs hinreichend erfüllt wird. Gerade dieser Hauptgesichtspunkt, welcher recht eigentlich das Thema des Buches bildet, will in das Auge gefaßt und beurtheilt sein. Von ihm aus müssen alle die Einzelforderungen betrachtet werden, und es heißt nicht etwa blos ungerecht, sondern vor allen Dingen unkritisch verfahren, wenn einzelne Punkte herausgegriffen und ohne Rücksicht auf die Grundtendenz des Schriftstellers zerpflückt werden. Dieser freundlichen Gewohnheit unsrer „Fachmänner" und „Sachverständigen" ist natürlich auch das Meyer'sche Buch nicht entgangen, zum Beweise dafür, daß es weitere Gesichtspunkte darlegt, als die fachmännische Einseitigkeit überblicken kann. Um so schärfer soll hier betont werden, daß Bruno Meyer in bewußter Uebereinstimmung mit unsern größten Geistern, Goethe, Schiller, Kant, Fichte, die echte Bildung nur im „absoluten Gegentheil von Einseitigkeit" findet, daß sie „vor allen Dingen kein Fachwissen" ist, daß der eigentliche Begriff der wirklichen Bildung: „die möglichst vollkommene Harmonie aller menschlichen Kräfte" — „jeweilig durch die Höhe des allgemeinen

*) Aus der ästhetischen Pädagogik. Sechs Vorträge von Bruno Meyer. Berlin 1873. 8. 256 S.

Bildungszustandes fixirt" werde, so daß „wahrhaft gebildet derjenige ist, der die treibenden Ideen seiner Zeit zu verstehen und an den Aufgaben der mitlebenden Menschheit an seinem Theile mit bewußter Einsicht mitzuarbeiten im Stande ist". Das nun, was nach Bruno Meyer unsrer die echte Bildung als Ziel erfassenden Erziehung fehlt, ist das ästhetische Element. Der eigentliche Wirkungskreis desselben ist die „Empfindungssphäre", deren Beeinflussung durch die Erziehung er als wesentliche Ergänzung zu der Einwirkung auf die „Erkenntnißsphäre" und die „Willenssphäre" verlangt. Mit Recht wird hier darauf hingewiesen, wie die wesentlichen Merkmale des Schönen zugleich die des idealen Zustandes unsres Geistes sind, wie dieselbe Läuterung auf dem Gebiete des Aesthetischen wie auf dem des Sittlichen vor sich gehen müsse und wie gerade dadurch eine Einwirkung des einen Gebietes auf das andere von vornherein gegeben sei: die Beugung des Eigenwillens, die Aufhebung der Selbstsucht sind beiden eigenthümlich. Im weiteren Verlaufe wird der Einfluß des ästhetischen Elementes in der Erziehung an den einzelnen Lehrgegenständen verfolgt, in Sprache und Literatur, in Musik (in Bezug auf diese enthalten besonders S. 86 ff. treffende Wahrheiten und eine Schilderung von geradezu typischer Bedeutung), in künstlerischen Lebensformen, in den Werken der bildenden Künste, im Kunsthandwerk u. s. w. Es würde uns hier zu weit führen, alle die feinen und oft schlagenden Beobachtungen und Bemerkungen durchzugehen und im Einzelnen zu zeigen, wie weit wir mit diesem und jenem übereinstimmen oder etwa eine Modifikation, eine Milderung wünschen möchten. Vielmehr da „beachtenswerthen Gedanken kein besseres Zeugniß ausgestellt werden kann als dadurch, daß fruchtbare Gedankenreihen sich aus der angeschlagenen Tonart fortspinnen lassen", so wollen wir hier kurz darlegen, wie nach unsrer Art zu denken die angeregten allgemeinen Gedanken sich darstellen würden, wodurch sich am besten Gelegenheit giebt, noch auf einzelne wichtigere Punkte zu kommen.

Es möchte vielleicht gerathen sein, die verlangte Erziehung nicht sowohl die ästhetische als vielmehr die harmonische oder die humane zu nennen, da leicht gegen des Verfassers Meinung das ästhetische Element als das Hauptelement aufgefaßt werden könnte, während es doch nur ein neben anderen gleichberechtigtes sein kann und auch nur sein soll (S. 24); auch könnte leicht mißverständlich gemeint werden, es solle speciell die Schönheit Gegenstand des Unterrichts sein, wogegen sich der Verfasser selbst erklärt (S. 18), oder es sollten ganz vorzugsweise die bildenden Künste in den Unterricht eingeführt werden, während sie nur eine besondere Betonung finden sollen. Ueberhaupt aber könnte leicht das Aesthetische als ein übergeordneter Begriff gefaßt werden, und er ist nur ein nebengeordneter, und zwar ist er dem Sittlichen oder Ethischen und dem Wissenschaftlichen nebengeordnet. Diese drei Begriffe stellen sich nur als eine einzige, je nach dem Gebiet der behandelten Objekte verschiedenen Inhalt erlangende, in ihrem Wesen aber durchaus gleiche Betrachtungsweise dar, nämlich bei ihrer Verwendung für die Erkenntniß. Und zwar so: das den drei Gebieten Gemeinsame ist die Zusammenfassung einer Reihe von Einzelheiten zu einem einheitlichen Ganzen, welches als solches ins Bewußtsein tritt, ohne daß das Bewußtsein der Einzelheiten als solcher verloren geht. Geschieht diese Zusammenfassung auf dem Gebiete der sinnlichen Erscheinungen, der Vorstellungen, betrachten wir also eine Reihe von Einzelvorstellungen als ein Ganzes, indem wir in ihnen eine sie alle beherrschende, in uns den einheitlichen Eindruck des Gefallens oder des Mißfallens erweckende Gliederung erkennen, so ist diese das Ganze als Einheit im Auge habende Betrachtungsweise ästhetisch; geschieht jene Zusammenfassung auf dem Gebiete der geistigen Vorstellungen, indem wir durch Aufdeckung der Gründe der Einzelheiten das allen Gemeinschaftliche zu einer sie alle umfassenden Erkenntniß vereinigen, so ist diese das Ganze als Einheit suchende Betrachtungsweise die wissenschaftliche; geschieht die Zusammenfassung auf dem Gebiete der Handlungen, so daß die einzelnen Handlungen nie für sich allein betrachtet, sondern im Zusammenhang mit anderen unter einem allen gemeinschaftlichen Gesichtspunkte vereinigt werden, so ist diese das Ganze als Einheit auffassende Betrachtungsweise die sittliche. Wollte man einen gemeinsamen Namen für diese sich auf verschiedenen Gebieten äußernde gleichartige Betrachtungsweise haben, so böte sich, da der Ausdruck „wissenschaftlich" bereits verwendet ist, der andre Ausdruck „philosophisch" dar.

Die subjektiven Correlate dieser Gebiete sind nun die Psyche, die Seele aufgefaßt als das Centrum unsrer Empfindungen und Gefühle und unbeschadet etwaiger verschiedener Auffassungen ihrer Beschaffenheit („die Empfindungssphäre"), der Verstand („die Erkenntnißsphäre") und der Charakter („die Willenssphäre"). Alle drei Seiten müssen bei einer harmonischen Erziehung gleichmäßig ausgebildet werden, und zwar so, daß jeder Lehrgegenstand in der Weise behandelt wird, daß der Schüler vor allen Dingen die Zusammenfassung der ihm mitgetheilten Einzelheiten zu einem Ganzen lernt. Je mehr er diese Fähigkeit entwickelt, desto harmonischer, desto humaner wird seine Bildung werden: desto ästhetischer wird seine Betrachtungsweise in Allem sein, was dem Gebiete der sinnlichen Anschauung angehört, sei es in der Dichtung, sei es in der bildenden Kunst, beziehe es sich auf Form oder Inhalt oder auf das Verhältniß beider zu einander; desto wissenschaftlicher wird seine Betrachtungsweise in Allem sein, was dem

Gebiete der geistigen Vorstellungen angehört, dem abstrakten Denken, mag sich dies nun auf dem Gebiete der Grammatik oder der Mathematik oder selbst der Naturwissenschaften vollziehen, bei welch letzteren die Hinführung des Schülers zur Erkenntniß des Allgemeingültigen gewiß auch ihren pädagogischen Werth hat; desto ethischer, sittlicher wird seine Betrachtungsweise in Allem sein, was dem Gebiete der Handlungen angehört. Der rechte Pädagoge muß aber diese drei Gebiete gleichmäßig beherrschen, und er kann es, weil sie im Wesentlichen, in ihrer Gesammtrichtung, übereinstimmen. Trennen, daß dem einen Lehrer oder Lehrgegenstand dieses, dem anderen jenes Gebiet zufiele, ist wegen ihres Zusammentreffens bei den einzelnen Lehrobjekten unmöglich. Daher aber auch der Mangel in unsrer Erziehung: diese Beherrschung ist den wenigsten Lehrern eigenthümlich. Am meisten allerdings geht ihnen, und darin stimmen wir ganz und voll Bruno Meyer zu, die ästhetische Betrachtungsweise ab, das heißt die echt wissenschaftliche, philosophische Betrachtungsweise auf dem Gebiete der Anschauung, der sinnlichen Vorstellungen, und das hat seine guten Gründe. Diese liegen darin, daß die Lehrer unsrer höchsten Bildungsanstalten sie ihren Schülern, den künftigen Lehrern der Schulen, nur in den wenigsten Fällen zu geben verstehen, so daß, wer die göttliche Flamme nicht selbst in sich trägt, von ihrer Wärme nur selten etwas zu spüren bekommt. Werden doch gerade die Wissenschaften die für den künftigen Lehrer die wichtigsten sind, Philologie und Archäologie, wenig in jenem Sinne getrieben und gelehrt, daß der Lernende sich übte, die Einzelheiten nach inneren Gründen zu einem Ganzen zusammenzufassen, so daß er eine wahrhaftige Erkenntniß ihres Wesens gewänne, sondern vielmehr nur allzuoft so, daß die Zusammenfassung nach äußerlichen, zufälligen Gründen in schematischer Weise erfolgt, so daß nicht nur der Sinn für die echt wissenschaftliche Betrachtungsweise ertödtet, sondern sogar überhaupt jedes Verständniß einer solchen im Keime erstickt wird. Bruno Meyer deutet dies in Betreff der Philologie S. 228 und in Betreff des Mangels ästhetischer Bildung überhaupt S. 256 an. Nun ist aber noch kein Anzeichen vorhanden, daß diese Disciplinen auch nur das Bedürfniß fühlten, sich vor sich selbst wissenschaftlich zu rechtfertigen und sich vor ihren Untersuchungen klar zu machen, ob ihre Untersuchungsmethode nicht blos die herkömmliche, sondern auch eine logische, eine wissenschaftlich begründete sei. Dort muß also erst Klarheit durch Kritik der Grundlagen eintreten, auf welchen gebaut wird, und ehe diese Kritik der fortwährend mit der größten Unbefangenheit verwendeten, in ihrem wissenschaftlichen Werthe nie angezweifelten Kriterien eingetreten ist, wird trotz aller Anhäufung von gelehrtem Material die Wissenschaft selbst auf diesem Wege keinen Fortschritt machen. Wenn nun das Meyer'sche Buch dazu beiträgt, auch nach dieser Richtung hin die Situation zu klären und die beiden Seiten, die gelehrte und die wissenschaftliche, sich mit vollem Bewußtsein gegenüberzustellen und, während diese bereit ist, das Gute und Fördernde jener anzuerkennen, auch jene zur Ueberlegung dessen anregen, was sie von dieser Gutes und Förderndes zu gewinnen vermag, so hat das Buch treffliche Früchte getragen. Denn von dort aus kann erst die Besserung in die Schulen übergehen, und hoffentlich nicht nur in die wissenschaftlichen, sondern auch in die Kunstschulen: denn so wie jenen vorzugsweise das aus der Anschauung gewonnene ästhetische Element fehlt, so entbehren diese in vielleicht noch höherem Grade des aus der Literatur und der Wissenschaft der Künste entspringenden wissenschaftlichen Elementes.

Veit Valentin.

Nekrolog.

* Owen Jones, der bekannte englische Architekt, hochverdient namentlich um die Erforschung und praktische Förderung der ornamentalen Künste, starb am 19. April nach längerem Leiden im 65. Lebensjahre. In früher Jugend besuchte er den Süden Europas und den Orient, und die unverwüstlichen Eindrücke dieser Reise führten ihn zu den großen Unternehmungen auf dem Gebiete der kunstwissenschaftlichen Literatur, denen er sein ganzes väterliches Erbe zum Opfer brachte. Das erste derselben sind die „Plans, elevations and sections of the Alhambra“ (1848), und die profunde Kenntniß der arabischen Bauweise, die er daraus geschöpft, konnte Owen Jones 1851 in seinem „Alhambra Court“ des Krystallpalastes von Sydenham verwerthen. Es folgte 1856 seine weltbekannte „Grammar of ornament“, die erste umfassende Darstellung der ornamentalen Sprachen aller Völker und Zeiten, ein Werk, das für die Praxis der modernen Kunstgewerbe von unermeßlichem Einflusse gewesen ist. Seine mit Vorliebe den orientalischen Stilen zugewandten Entwürfe für verschiedene Zweige der dekorativen Künste sind von den Weltausstellungen her in Aller Erinnerung. Besonders die Firma Jackson & Graham führte dieselben aus. Auch für den Vicekönig von Egypten war Owen Jones thätig. Der Verstorbene war Besitzer der goldenen Medaille des „Royal Institute of British Architects“ und zahlreicher anderer Auszeichnungen. Auf der Wiener Weltausstellung erhielt er das Ehrendiplom.

Der Genremaler Arnold Corrodi starb in Berlin kürzlich in der Blüthe des Lebens an einem perniciösen Fieber. Er war eines der ausgezeichnetsten unter den aufkommenden Talenten und in Berlin geboren. Sein Vater Salomon, ein seit vielen Jahren dort lebender Schweizer, und sein älterer Bruder Hermann sind geschätzte und in Deutschland wohlbekannte Landschaftsmaler.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Filiale des Archäologischen Instituts in Athen. Die deutsche Regierung hat in Athen ein geräumiges Haus angekauft, welches bestimmt ist, einer Zweiganstalt des archäologischen Institutes in Rom zum Sitze zu dienen. In Athen wie in Rom wird künftig ein Sekretär dieses hochverdienten Institutes wohnen, und mehrere junge Archäologen werden dort arbeiten, während sie eine Bibliothek und alle Hülfsmittel zur Hand haben. Frankreich hat bereits dort ein archäo=

logisches Institut, wo der eben verstorbene Minister Beulé u. A. sich seine Sporen verdiente. Die französischen Gelehrten sind den deutschen freundlich entgegengekommen, und so wird hoffentlich zwischen beiden Instituten künftig ein gutes Einvernehmen herrschen, das den gemeinschaftlichen Zwecken nur förderlich sein kann.

Ungarisches Gewerbemuseum in Pest. Diese neu gegründete Anstalt wurde am 19. April feierlich eröffnet. Die Sammlungen des Gewerbemuseums stellen sich heute schon in einer Reichhaltigkeit dar, welche durch den vom ungarischen Reichstage bewilligten Fonds von 50,000 fl. kaum zu erklären wäre, wenn man nicht wüßte, daß die Freigebigkeit mehrerer Pester und auch Wiener Industriellen mit ansehnlichen Spenden zur Vermehrung der Sammlungen beigetragen.

Z. Zur **Wiederherstellung der Pfarrkirche in Lorch** am Rhein hat die preußische Regierung 20,000 Thaler bewilligt. Die Baulast des Chors trägt der Fiskus.

Kunstgeschichtliches.

$\mu\vartheta$. **Das Bildniß des Hieronymus Holzschuher von** Dürer, welches gegenwärtig im Germanischen Museum zu Nürnberg ausgestellt ist, wurde eben mit Bewilligung der Freiherrl. Holzschuher'schen Familie zum ersten Mal photographirt und zwar in äußerst gelungener Weise. Es erscheint im Verlage des Hof-Buch- und Kunsthändlers Schrag zu Nürnberg in vier verschiedenen Formaten, von denen uns das größte, fast genau den Dimensionen des Originales entsprechend, in einem Exemplar vorliegt. Diese Reproduktion ist ganz geeignet, den Ruf, den das Gemälde genießt, zu bekräftigen und zu verbreiten, als eines der besten und besterhaltenen Werke des Meisters. Auch die letztere Eigenschaft behauptet ihre Geltung, obwohl die verrätherische Photographie jede Spur der Restaurirung ausplaudert. Gerade das aber macht das Lichtbild auch dem Kundigen doppelt werthvoll, und wir erhalten so die beste Gelegenheit, uns zu überzeugen, daß die Retouchen im Fleisch geringfügig sind gegen die große Fläche des trefflich Erhaltenen. Schade nur, daß der lichte, steingrüne Hintergrund, der zu dem weißen Haar und Bart des Mannes trefflich gestimmt haben muß, zu Anfang des Jahrhunders von Rottermund dunkel übermalt wurde: eine Unbill, welche bekanntlich auch Raffael's Sposalizio in der Brera betroffen hat, weil es der malerische Schönheitskanon des verflossenen Jahrhunderts so verlangte. Vielleicht aber ließe sich nun auch die Sünde, sowie beim Sposalizio, durch eine geschickte Wegnahme der Uebermalung wieder gut machen, nachdem wir ja glücklich darüber hinaus sind oder doch sein sollten, die Alten zu korrigiren.

Z. Bei der **Wiederherstellung des Domes zu Limburg** an der Lahn hat man kürzlich, wie zu erwarten war, auf den Wandflächen der Innenräume nach Entfernung des Kalküberwurfs alte Fresken aufgefunden. Bisher hatten sich nur die vier Evangelisten in den Gewölbzwickeln der Kuppel erhalten. Die Malereien sollen, soweit ihr Kunstwerth hierzu berechtigt, wieder hergestellt werden.

* **Ausgrabungen in Olympia.** Die Herren Curtius und v. Wagner, deutscher Gesandter in Athen, haben den Vertrag mit der griechischen Regierung über die Ausgrabungen von Olympia auf Grundlage der bereits früher von uns mitgetheilten Präliminarien abgeschlossen. Die Leitung der Arbeiten fällt Deutschland, der Ertrag derselben Griechenland zu. Zum Hauptquartier der Ausgrabungen ist das Dorf Druva am Alpheios ausgewählt. Die deutsche Regierung hat für die Arbeiten eine bedeutende Summe (wir hören über 100,000 Thlr.) ausgesetzt.

Kunstvereine.

Kölnischer Kunstverein. Aus den in der diesmaligen Generalversammlung gemachten Mittheilungen über die Wirksamkeit dieses Vereins im vergangenen Jahre sei mitgetheilt, daß der Verein durch Beitritt von 559 neuen Mitgliedern einen nicht unerheblichen Aufschwung genommen und beim Jahresabschlusse 2129 Aktionäre zählte, eine Zahl, die zwar während des 34jährigen Bestehens noch nicht erreicht wurde, die aber, wie in dem gehaltenen Vortrage besonders betont wurde, dennoch nicht befriedigen könne, da dieselbe noch immer nicht in einem angemessenen Verhältnisse zu der Größe und Bedeutung Kölns und zu dem Reichthume der vielen Städte Rheinlands und Westfalens stehe, worauf der Verein vorzüglich angewiesen sei. Es wurde vielmehr die Ansicht ausgesprochen, daß die allgemeine Zunahme höherer Bildung auch das Interesse für die bildenden Künste immer lebhafter hervortreten lassen werde, und daß es namentlich jedem gebildeten, wohlhabenden Bürger der Stadt Köln in der Folge als eine Ehrenpflicht erscheinen dürfe, die Bestrebungen des Vereins durch seinen Beitritt zu unterstützen, damit dieser jene Höhe und Bedeutung erreiche, die ihm als Verein der Metropole der kulturreichen Rheinlande gebühre. Wir schließen uns dieser berechtigten Hoffnung um so mehr an, als die Leistungen des Vereins einen Jahresbeitrag von 5 Thlr. nur als ein ganz unbedeutendes Opfer erscheinen lassen, da aus der vorigjährigen Rechnungsablage hervorgeht, daß von dem Bruttoerlös der Aktien 74 pCt. durch Nietenblätter und verlooste Kunstwerke an die Aktionäre zurückflossen und 11 pCt. dem Reservefonds überwiesen wurden, der im Laufe der Jahre auf die Summe von 15,647 Thlr. angewachsen ist und neben der vortrefflichen Leitung eine Garantie für die gedeihliche Fortentwicklung dieses Instituts bietet.

Z. **Ein mittelrheinischer Architektenverein** ist eben in der Bildung begriffen. Die Anregung geht von Professor Wagner am Polytechnikum zu Darmstadt aus. Der Verein wird hauptsächlich die Städte Mainz, Darmstadt, Frankfurt und Wiesbaden umfassen und darf besonders in den beiden letztgenannten Städten, in denen eine großartige Bauthätigkeit und hohe Blüthe des Baugewerbes herrscht, auf starke Betheiligung hoffen.

D. **Verein für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin.** In der Sitzung vom 28. April sprach Herr Wattenbach unter Vorlegung der neuesten Publikationen des germanischen Museums über die jetzigen Wege und Ziele dieses Institutes, sowie über den glänzenden Aufschwung, den es unter seinem gegenwärtigen Leiter, dem thatkräftigen und äußerst tüchtigen Essenwein genommen. Einst auf weitergehende, schwer realisirbare und kaum sonderlich gewinnbringende Zwecke ausgehend, ist die Anstalt jetzt in eine große kulturhistorische Sammlung für das gesammte deutsche Leben der Vorzeit verwandelt worden, welches hier in einzelnen Serien theils in Originalstücken, theils in Abgüssen und Abbildungen zur Anschauung gebracht werden soll. Das Ganze ist systematischer und gleichmäßiger angelegt als irgend eines der im Einzelnen oft reicheren fürstlichen Museen und deshalb wissenschaftlich ungleich wichtiger als sie. Aber nicht nur zu sammeln und zu konserviren, ist der Zweck der Anstalt, sondern vielmehr nun auch mit dem so gebotenen Apparat selbst zu arbeiten. Dies zeigen die neuen sehr beachtenswerthen Publikationen, so vor allem die Quellen zur Geschichte der Feuerwaffen, von denen die das Artilleriewesen umfassende Abtheilung erschienen. Der Vortragende ging dann zu einer Besprechung der Geldmittel des Institutes über, die immer noch bei weitem nicht in wünschenswerther Weise vorhanden. Namentlich hob er den bedauernswerthen Irrthum hervor, der in weiteren Kreisen Platz gegriffen, als sei durch die seit Kurzem bewilligte Unterstützung des Reiches die Beihülfe von Privaten nunmehr unnöthig geworden. Endlich wies er auch den öfter laut gewordenen Vorwurf zurück, als seien durch die Erweiterung des bisherigen Gebäudes der Anstalt, der Karthause, mittelst Neuaufstellung des an anderem Orte der Stadt abgetragenen Augustinerklosters die Finanzverhältnisse erheblich verschlechtert. Vielmehr habe durch die Geldsammlungen eines für diesen bestimmten Zweck gebildeten Vereines das Museum es erreicht, für einen unverhältnißmäßig geringen eigenen Kostenaufwand in den Besitz nothwendiger Erweiterungsbauten zu kommen, während zugleich ein werthvolles Denkmal des Mittelalters vor dem Untergange bewahrt sei. — Im Anschluß hieran besprach der Vorsitzende, Prof. Weiß, die Publikation von Incunabeln der Holzschneidekunst, die gleichfalls vom Museum unternommen worden, unter Vorlegung einer Anzahl von Originalarbeiten der Zeit. Der Vortragende ging auf die verschiedenen Druckverfahren des 14. und 15. Jahrhunders ein und setzte die Bedeutung dieser Blätter durch Hinweis

auf die Kulturverhältnisse, unter denen sie entstanden, oder auf verwandte Züge in anderen Zweigen der Kunstindustrie in das rechte Licht. So hängt beispielshalber die meist am Niederrhein und in Flandern auftretende sogenannte „geschrotene Arbeit" des 15. Jahrhunderts, die darin bestand, daß der Grund der Platte, verziert durch eingeschlagene Punkte, Sternchen oder Teppichmuster, erhaben stehen blieb und schwarz druckte mit der sich weiß darstellenden Bunzirung, wieder mit der gleichzeitig in Flandern auftauchenden Sitte, die Gewänder mit reicher Perlstickerei zu schmücken, zusammen. — Herr Bußler legte die Festschrift des Prof. E. aus'm Weerth über den Mosaikboden in der Krypta von S. Gereon zu Köln vor; Herr Quaas Neuigkeiten des photographischen Druckes. — Herr Dohme zeigte im Anschluß an die Mittheilung von Jordan (in der deutschen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle: Gesch. d. ital. Malerei I, p. 357 ff.) über ein im Besitze des preußischen Hofes befindliches altchristliches Mosaikbild, welches noch in Kisten verpackt stehe, Aufnahmen der im Jahre 543 geweihten, heute profanirten Kirche S. Michele in Affricisco in Ravenna vor, aus der das Gemälde stammt, sowie Durchzeichnungen des Bildes selbst; ebenso Aufnahmen der Kirche S. Cipriano in Murano, in welcher sich das jetzt die Abtei der Friedenskirche in Potsdam schmückende Mosaik einst befand.

Der Verein Berliner Künstler zur Unterstützung seiner hülfsbedürftigen Mitglieder und deren Hinterbliebenen hat den Bericht über seine Thätigkeit in den Jahren 1871—74 publizirt. Demzufolge hat sich das Vereinsvermögen von 56,842 Thlr. (im Jahre 1871) bis auf 70,000 Thlr. jetzt vermehrt. Die Legate, mit denen einige verstorbene Künstler den Verein bedacht, haben zu diesem erfreulichen Anwachs wesentlich beigetragen: Buchhorn 1000 Thlr., Rauch 500 Thlr., Wichmann 500 Thlr., Pistorius 1000 Thlr., Kiß 3000 Thlr., Magnus 10,000 Thlr. Die Unterstützungen an Mitglieder betrugen 1871 1930 Thlr., 1872 2270 Thlr., 1873 2714 Thlr., 1874 2746 Thlr. Die einmaligen Unterstützungen an Mitglieder, sowie an Nichtmitglieder betrugen in diesen Jahren im Ganzen 2015 Thlr., die Verwaltungskosten 378 Thlr.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die Ausstellung des Sächsischen Kunstvereins in Dresden** (Brühl'sche Terrasse), welche in der Regel bis Mitte Juli geöffnet bleibt, hat in diesem Jahre aus Anlaß von Renovationsarbeiten in dem Ausstellungsgebäude bereits am 3. Mai geschlossen werden müssen und wird im Oktober, wie herkömmlich, wieder eröffnet werden.

△ **Ausstellungen in München.** Am 14. d. Mts. ward die Ausstellung des Architekten- und Ingenieur-Vereins in der östlichen Abtheilung des Kunstausstellungsgebäudes eröffnet. Der Eindruck, den ich bei meinem ersten Besuche dort empfing, war ein überaus günstiger, und ich behalte mir eingehenden Bericht darüber vor. Als ein sehr glücklicher Gedanke muß es bezeichnet werden, daß die Unternehmer auch Entwürfe aus älterer Zeit ausstellten und der Ausstellung so einen historischen Charakter verliehen. — Ueber den Bestand der heurigen, schon seit den ersten Tagen des Mai eröffneten Lokal-Kunstausstellung kann ich Ihnen heute nur melden, daß sie an Umfang der vorjährigen etwa um die Hälfte nachsteht, wie schon daraus erhellt, daß der Architekten- und Ingenieur-Verein eine Anzahl der Gemächer des Ausstellungsgebäudes inne hat. Nebenbei bemerkt, scheint der Ausschuß der Kunstgenossenschaft auf die Kritik wenig Werth zu legen, er hat wenigstens Ihren Lokalberichterstatter bis jetzt mit keiner Einladung zum Besuche der Ausstellung zu beglücken für angemessen gehalten.

S. **Schwerin.** Die Großherzogliche Gemäldegalerie hatte seit langer Zeit keine so interessanten Novitäten, wie die beiden gegenwärtig dort ausgestellten Gemälde von Adolph Schreyer, früher zu Paris, jetzt in Berlin. Das eine dieser Bilder, „Die walachische Post", bespannt mit vier störrigen Pferden, veranschaulicht treffend das noch sehr kulturbedürftige Leben der Walachei. Im nebelhaften Innern eines urthümlichen Postwagens sitzen zwei Passagiere, die auf der primitiven Fahrstraße wohl schon manchen Puff erduldet haben. Der Führer des Viergespanns giebt sich ersichtlich Mühe, mit seinem Gefährt über die vor ihm liegende etwas bedenkliche Holzbrücke gefahrlos hinüber zu kommen. Die Originalität der Auffassung und Durchführung, das Studium und Verständniß von Menschen- und Thierleben im Landschaftlichen ist ebenso bewundernswerth wie die Virtuosität in der Behandlung der Farbe. Das zweite Schreyer'sche Gemälde stellt eine „Karavane Araber auf der Rast" dar. Die Situation spricht sich mit vollkommener Klarheit aus: es wird gerastet, theils in bequemer Lage auf dem Rasen, theils auf den Pferden in lässiger Haltung. Den prächtigen Rossen wird Schutz gegen die brennende Sonnenhitze gewährt. Die verschiedenen Typen in jedem Alter und Geschlecht sind mannigfaltig und in höchst charakteristischer Weise vertreten. Das ganze bunte Treiben von Menschen und Pferden ist zu einer harmonischen Einheit gebracht, und das Landschaftliche sinnreich untergeordnet. — Der Verein der hiesigen Künstler und Kunstfreunde bot in letzter Zeit dem kunstsinnigen Publikum sehr wenig dar und wird endlich größere Anstrengungen machen müssen, um das Interesse für sich einigermaßen rege zu erhalten. — Im Schloßgarten werden gegenwärtig an Stelle der früheren steinernen Statuen lebensgroße Zinkfiguren aufgestellt, und zwar sollen die älteren Figuren alljährlich durch zwei neue ergänzt werden. Von allem Andern abgesehen, ist der Ton dieser neuen Zinkfiguren ein sehr kalter. — Die Arbeiten an dem „Kriegerdenkmal" auf dem Altengarten werden eifrig fortgesetzt, so daß bestimmungsmäßig die Enthüllung am Tage der diesjährigen „Sedanfeier" (2. September) stattfinden kann.

* **Galerie Suermondt.** Während unsere letzte Nummer unter die Presse ging, hat sich also das freudige Ereigniß, von dem wir kürzlich nur als von einem frommen Wunsche sprechen konnten, glücklich vollzogen: die Galerie Suermondt ist vom preußischen Staate um die Summe von 340,000 Thlr. angekauft worden. Außer 219 Gemälden — wir brauchen unter Hinweis auf die Aufsätze in unserem Hauptblatte keine Schilderung des Werthes desselben hier zu geben — geht auch die kostbare Sammlung von Handzeichnungen des Herrn Suermondt in den Besitz des preußischen Staates über. Der von dem Eigenthümer geforderte Preis ist ein sehr mäßiger zu nennen. Ausgeschlossen von dem Kaufe blieben, wie wir hören, nur zwei Bilder alter Meister: die berühmte Rubens-Skizze (der Sturz der Verdammten) und die Landschaft von Hobbema, den Kunstfreunden von der Wiener Ausstellung des vorigen Jahres bekannt. Ueber die Schätzung dieser beiden Werke, welche der Besitzer auf 50,000 Thlr. angeschlagen hatte, scheint man sich nicht haben einigen zu können. So ungern wir nun auch besonders die Skizze von Rubens vermissen, so rückhaltlose Anerkennung verdienen alle diejenigen, welche bei diesem in der Geschichte der deutschen Museen wahrhaft epochemachenden Ankauf mitgewirkt haben: vor Allem der Direktor des Berliner Museums, welcher in der Sache die Initiative ergriff und den trotz aller Bereitwilligkeit der Behörden doch an sich höchst schwierigen und verantwortungsvollen Handel durch alle Instanzen glücklich hindurchführte. Die Sache hat übrigens nicht nur eine singuläre Bedeutung; sie ist ein Zeugniß mehr für den völligen Umschwung, der in den leitenden Kreisen Berlins der Verwaltung der Museen gegenüber eingetreten ist. Gleichzeitig mit dem Ankauf der Suermondt'schen Sammlung meldet man uns den Erwerb einer sehr werthvollen Antike für die Statuengalerie des dortigen Museums. Auch die Münzsammlung erfuhr kürzlich eine höchst beträchtliche Bereicherung; der Lüneburger Silberschatz wurde für das deutsche Gewerbemuseum erworben: kurz, es regt sich allerorten, um an die Stelle der alten Kärglichkeit auch in der Kunstpflege diejenige Opulenz treten zu lassen, welche der Würde eines Großstaates angemessen ist.

Vermischte Nachrichten.

Nationaldenkmal auf dem Niederwald. Am 6. Mai konstituirte sich im Berliner Abgeordnetenhause, in Anwesenheit von etwa 30 Personen, — darunter die Spitzen der städtischen Behörden, mehrere Abgeordnete, Künstler, Gelehrte, Vertreter der Presse 2c., — ein Berliner Lokal-Komité für die Errichtung des National-Denkmals auf dem Niederwald gegenüber Bingen. Die Einladungen zu der Versammlung waren von dem Vor-

sitzenden des Denkmal-Komités, dem Oberpräsidenten der Provinz Hannover, Grafen Eulenburg, dem Stadtverordnetenvorsteher Kochhann und dem Oberbürgermeister Hobrecht ausgegangen; letzterer führte auch den Vorsitz. Graf Eulenburg erklärte, daß das Ausführungs-Komité, nachdem es den in der Universität ausgestellten Denkmalsentwurf des Professors Johannes Schilling definitiv zur Ausführung bestimmt, nunmehr an die Aufbringung der erforderlichen Mittel ernstlich herantreten müsse, welche auf etwa 300,000 Thlr. veranschlagt sind. Die erste Sammlung hat etwa 90,000 Thlr. ergeben, wovon noch etwa 80,000 Thlr. disponibel sind, so daß die große Figur der Germania, welche das Denkmal krönt, und deren Herstellung mehrere Jahre erfordert, sofort in feste Bestellung gegeben werden kann. Zur Aufbringung der weiteren Mittel empfehle es sich, in Berlin ein Lokal-Komité niederzusetzen, welches die Sammlungen hierorts in die Hand nimmt, gleichzeitig aber auch die Organisation der Sammlungen in ganz Deutschland einleitet. Dieser Vorschlag wurde einstimmig acceptirt, auch der vom Grafen Eulenburg vorgelegte Entwurf eines Aufrufs an das deutsche Volk genehmigt, dessen Veröffentlichung aber bis zum Herbst hinausgeschoben, da im Sommer doch schwerlich ein durchschlagender Erfolg zu erwarten ist. In das Aktions-Komité wurden gewählt: die Herren Oberbürgermeister Hobrecht, Geh. Kommerzienrath Conrad, Stadtverordnetenvorsteher Kochhann und Stadtkämmerer Runge. (Köln. Ztg.)

△ **Leopold Rottmann** hat die Restauration der italienischen Landschaften unter den Hofgarten-Arkaden in München bekanntlich schon im vorigen Spätsommer vollendet. Seither wurden die berühmten Fresken nur vorübergehend sichtbar, und jetzt ist der Raum wieder seit Monaten durch den widerwärtigen Holz- und Glaskasten verunstaltet und verengt, ohne daß der mit der Wiederherstellung der Umrahmung der Fresken beauftragte Dekorationsmaler auch nur an einem einzigen Bilde seine Aufgabe gelöst hat. Dauert das in derselben Weise fort, so läßt sich leider nicht absehen, ob diese doch so ganz einfachen Arbeiten noch in diesem Jahrhunderte zu Ende gedeihen werden. Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, des trostlosen Anblickes zu erwähnen, den die Dekorationsmalereien der Hofgarten-Arkaden seit Jahrzehnten darbieten. Man glaubt unter Ruinen zu wandeln. Allerorten löst sich die Farbe in größeren und kleineren Stücken ab, und läßt den dahinter liegenden Kalkbewurf der Mauern sehen. Die Küchen sämmtlicher Wohnungen liegen nach der Hofgartenseite zu und die aus den Fenstern ausströmenden Dünste haben in den Malereien zahllose Flecken hervorgebracht. Kurzum, eine durchgehende Restauration der gesammten Räume ist ein dringendes Gebot des Anstandes wie der Nothwendigkeit, und wir sind fest überzeugt, nirgendwo würde man der Umgebung von Meisterwerken, wie die Rottmann'schen Fresken, so wenig Aufmerksamkeit zuwenden, wie in der Kunststadt München. Was würde König Ludwig I. dazu sagen, wenn er den dermaligen ruinosen Zustand der von ihm geschaffenen Hofgarten-Arkaden sähe? Ein Glück für ihn, daß ihm dieser Anblick und derjenige des durch den Wintergarten völlig verunstalteten Festsaal-Baues der kgl. Residenz erspart blieb!

Aus Rom schreibt die „Libertà" unter'm 27. April: Die Jury der Gesellschaft der Künstler und Kunstfreunde in Rom hat von den im Vereinslokal an der Porta del Popolo ausgestellten Bildern das des Ritters Wilhelm de Sanctis „Emanuel Filibert von Savoyen zeigt seinen Sohn einer Anzahl von Landleuten" des Preises von fünfzehnhundert Francs würdig befunden. Dieselbe Jury sprach zugleich aus, ein Bild der Frau Jerichau-Baumann — Jerichau de Beaumont nennt die Libertà die Künstlerin — „Die Schiffbrüchigen" sei zwar ebenfalls eines Preises würdig, derselbe könne jedoch nicht ausbezahlt werden, weil das Statut des Vereins ausdrücklich verlange, daß nur in Rom gemalte Bilder prämiirt werden können. Von den plastischen Werken erhielt Girolamo Masini von Florenz für seine Gruppe: „Die Mutter der Brüder Cairoli" den fünfhundert Francs-Preis zuerkannt. — Gleichfalls aus Rom schreibt der „Popolo Romano" vom 27. v. Mts.: Vor einiger Zeit beantragte der Municipalassessor Renazzi in der Giunta Municipale die Einsetzung einer Kommission zu dem Zwecke der Erhaltung der zahlreichen, mitunter sehr werthvollen Sgraffitos und Fresken an Häusern der Stadt. Die Kommission ward auch eingesetzt und bestand aus dem bekannten Architekten Cipolla und drei weiteren Mitgliedern. Dieselbe erklärte aber, es lasse sich nichts thun, weil diese Bilder sich größtentheils in einem Zustande befänden, der jede Restauration nutzlos erscheinen lasse. Dagegen beantragte die Kommission, diese Sgraffitos und Fresken sorgfältig kopiren zu lassen und die Kopien in der Gemeindegalerie aufzubewahren. Die Giunta ging auch sofort hierauf ein und beschloß, den durch seine tüchtigen Leistungen im Gebiete des Sgraffito bekannten Herrn Heinrich Maccari mit der Herstellung der Kopien zu betrauen.

△ **Kaulbach's Nachlaß.** Die Münchener Kunstverlagshandlung von Friedrich Bruckmann hat von Kaulbach's Erben das Vervielfältigungsrecht aller vom Meister hinterlassenen und noch nicht veröffentlichten Gemälde, Kartons und Zeichnungen erworben. Der gesammte einschlägige Nachlaß Kaulbach's umfaßt nahezu zweihundert Nummern und darunter Manches von hervorragender Bedeutung. Andererseits hat unmittelbar nach des Meisters Tode Franz Hanfstaengl das Vervielfältigungsrecht bezüglich des „hl. deutschen Michels" erhalten, der nun in verschiedenen Größen zum Gemeingut des deutschen Volkes werden soll, welchem Kaulbach kurz vor seinem Tode den Karton gewidmet. Der erste Entwurf des Bildes stammt übrigens noch aus der Zeit vor dem Ableben Napoleon's III.

Berichte vom Kunstmarkt.

Leipziger Kupferstichauktion.

Die Versteigerung der ersten Abtheilung des Kupferstichkabinets des Hofraths Prof. Dr. K. F. H. Marx zu Göttingen, welche am 27. April bei C. G. Boerner in Leipzig stattfand, hatte einen größeren Kreis von Liebhabern und Händlern Deutschlands und des Auslandes zusammengeführt. Wir geben hier ein Verzeichniß von interessanten Blättern des Kataloges mit den dafür bezahlten Preisen.

Nr.	Gegenstand.	Preis Thlr.	Ng.
38	Aldegrever, Tarquin. B. 63.	24	5
40	—— Rhea Silvia. B. 66.	26	—
57	—— Die Nacht. B. 180.	30	5
60	—— Melanchton. B. 185.	70	—
62	Aldegrever, Büste eines Alten. B. 187.	63	—
67	—— Dolchgriff. B. 249.	30	5
76	Altdorfer, Christus am Kreuz. B. 8.	30	—
92	—— Synagoge. B. 63.	30	—
98	—— Madonna. Holz. B. 49.	30	15
180	B. Beham, Mad. im Fenster. B. 8.	81	—
181	—— St. Christoph. B. 10.	30	—
182	—— Kleopatra. B. 12.	31	—
185	—— Baldermann. B. 63.	82	—
186	H. S. Beham, Adam und Eva. B. 5.	43	—
190	—— Judith. B. 10.	31	—
192	—— Joseph und Potiphar. B. 14.	25	—
196	—— Christuskopf. B. 27.	42	5
204	—— Kleopatra. B. 76.	60	—
205	—— Lucrezia. B. 79.	55	—
229	—— 8 Bl. Hochzeitsgäste. B. 178—185.	70	—
232	—— Mädchenbrustbild. B. 204.	30	5
236	—— Alphabet. B. 229.	32	5

Nr.	Gegenstand.	Preis Thlr.	Ng.
265	Berghem, Der Mann auf dem Esel. B. 5.	80	—
290	J. Bink, Loth. B. 4.	30	—
291	—— Madonna. B. 20.	30	—
295	—— Der Künstler selbst. B. 95.	30	—
311	Franz von Bocholt, Apostel Thomas. B. 13.	202	—
357	Brescia, Junge Frau. B. 21.	41	5
370	Brosamer, Wicelius. B. 24.	30	5
395	Burgmair, Junge Frau. Clairobscur. B. 40.	36	5
401	Calame, 41 Bl. Landschaften	52	—
411	J. Campagnola, Astrolog. B. 8.	40	—
486	Dietrich, Krankenheilung. L. 20.	24	10
524	van der Does, Schafe. B. 1.	35	15
539	Dürer, Geburt. B. 2.	60	—
573	—— Madonna. B. 34.	45	—
581	—— Madonna. B. 40.	55	5
585	—— Heil. Familie. B. 43.	70	—
586	—— Desgl. B. 44.	50	—
620	—— Melancholie. B. 74.	92	—
623	—— Der Traum. B. 76	120	—
635	—— Kriegsleute. B. 88.	59	—
640	—— Der Gewaltthätige. B. 92.	50	—
651	—— Wappen mit Todtenkopf. B. 101.	51	—
714	—— Varnbühler. Clairobscur. B. 155.	101	—
784	J. Francia, Heil. Familie. B. 2.	40	15
851	J. B. Grateloup, Bossuet. F. 1.	39	—
852	—— Descartes. F. 3.	22	—
855	—— Polignac. F. 8.	30	—
869	Baldung Grien, Leichnam Christi. B. 41.	30	—
907	St. Herman, Goldschmiedsmuster. A. 25.	20	—
910	de Heusch, Landschaft. B. 9.	50	—
923	Hirschvogel, Verzierte Kanne. B. 83.	82	5
950	P. Huys, Christus am Kreuz	30	—
1017	L. Krug, Kreuzigung. B. 3.	45	—
1085	Leyden, Christus am Oelberg. B. 66.	45	20

Nr.	Gegenstand.	Preis Thlr.	Ng.
1091	Leyden, Verlorner Sohn. B. 78.	77	—
1186	J. van Mecken, St. Hieronymus	188	—
1194	Meister E. S. 1466, St. Petrus. B. 57.	280	—
1205	Meister J. B. mit dem Vogel, Priapus. B. 4.	92	—
1206	Meister Jacob von Straßburg, Istoria Romana	50	—
1218	Meister, B. G., Kreuzigung	91	—
1235	F. van Mieris, Bologneserhündchen	40	—
1237	D. Mignot, 10 Bl. Juwelengehänge	71	—
1423	G. K. Proger, Runde Schale	25	5
1526	Rembrandt, Drei Bäume. B. 212.	150	—
1527	—— Die Mühle. B. 233.	68	—
1552	—— Philosoph mit Sanduhr. Holz. B. 318.	145	5
1561	Renesse, Kirchweih. B. 18.	41	—
1591	Robetta, Adam und Eva. B. 3.	100	—
1626	J. Ruysdael, Das Kornfeld. B. 5.	101	—
1703	Martin Schön, Kreuztragung. B. 21.	101	—
1704	—— Tod der Maria. B. 33.	200	—
1715	D. Schultz, Der entfiederte Pfau	30	—
1744	von Siegen, Elisabeth von Hessen	55	—
1786	van Staren, Sündfluth. B. 1.	50	—
1791	—— Der h. Bernhard. B. 8.	40	—
1793	—— Der Trommler. B. 17.	39	5
1856	Teunissen, Portal	25	5
1875	M. Treu, Kostümblatt	26	15
1955	Verschuring, Schlacht. B. 1.	41	—
2021	A. Watteau, Figures de modes	20	5
2023	J. Wechtlin, Alcon. B. 9.	155	—
2024	—— Ritter und Hellebardier. B. 10.	200	—
2095	Zasinger, Der Ball. B. 13.	50	—
2096	—— Das Turnier. B. 14.	50	10
2097	—— Die Umarmung. B. 15.	100	—
2098	—— Das Liebespaar. B. 16.	35	—
2100	—— Die auf d. Manne reitende Frau. B. 18.	70	—
2106	Zwott, Christus am Kreuz. B. 5.	58	—

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Die freie Konkurrenz bei der Verfassung von Plänen zu Staatsbauten. gr. 8. Wien, Lehmann & Wentzel.

Kinkel, Gottfried, Peter Paul Rubens. Vortrag gehalten im Rathhaussaale zu Zürich. gr. 8. br. Basel, Schweighauser.

Milberg, Hermann, Die Wiener Weltausstellung und der Kunstgeschmack in Hamburg. Hamburg, Grüning.

Zeitschriften.

Art Journal. Mai.

Designs and devices of mediaeval title-pages. — Pictures of Italian architecture, von J. Dafforne. (Mit Abbildungen.) — Beigegeben: Die feindlichen Rosen, nach Petty gestochen von Heath. — Der kleine Baumeister, nach Anker gest. von Varin. — Sculpturen vom Sockel des Prinz Albert-Monuments, von Armstead, gestochen von Stodart.

Christliches Kunstblatt. No. 5.

Aurel Robert. — Das neueste Altarbild Pfannschmidt's. — Ueber das Alter kleinerer Kirchenbauten. — Ueber die Aechtheit der Sammlung Shagira in Jerusalem.

Deutsche Bauzeitung. No. 37.

Der Entwurf für den Bau eines Provinzialmuseums der bildenden Künste in Breslau.

Gewerbehalle. Mai.

Ueber die Stilgesetze der Ornamentik, von Prof. Dr. Stockbauer. — Abbildungen: Pilasterverzierung mit Kragsteinen an einem Renaissancehause zu Aschaffenburg; Mosaikornament aus Sta. Croce in Florenz; moderne Entwürfe zu einer Tischdecke in Leinendamast (von Prof. F. Fischbach), Füllung einer Wandetagère, gothischem Tisch und Stuhl, Schrank, geschnitztem Goldrahmen, Handspiegel in emaillirter Bronze, Uhr und Girandole in egyptischem Stil, Rathhausglocke mit deutscher Glockenrippe, Visitenkartenschale in Majolika, Buchdecke mit Handvergoldung und Mosaikeinlage, Diamantschmuck (von Hansen).

Gazette des Beaux-Arts. Mai.

Grammaire des arts décoratifs pour faire suite à la „Grammaire des arts du dessin“, von Charles Blanc. (Mit Abbildungen.) — Edouard Détaille, von G. Duplessis. (Mit Abbildungen.) — La galerie de M. Suermondt (Fortsetzung), von P. Mantz. (Mit Abbildungen.) — Architecture Romane du midi de la France, von A. Darcel. (Mit Abbildungen.) — Les paysagistes contemporains: Daubigny, von F. Henriet. — Chambre du bain du cardinal Bibbiena, von P. Senneville. — Métope trouvée à Ilion par H. Schliemann, von C. Rayet, — Baltard, architecte, von P. Sédille. (Mit Abbildungen.) — Beigegeben: Kürassiere, nach einer Zeichnung von Détaille radirt von Amand-Durand; Ruhe auf der Flucht, nach Rembrandt radirt von Flameng; Conway-Castle, nach Wilson radirt von Chauvel; Strand von Villerville, Originalradirung von Daubigny.

Im neuen Reich. No. 20.

Kunstleben. Aus Wien. — Die Ausgrabungen in Olympia. Aus Athne Von O. Lüders.

Kunst und Gewerbe. No. 18. u. 19.

Das Rathssilberzeug der Stadt Lüneburg. — Die königliche Porzellan-Manufactur zu Berlin.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Supplementband. 2. Heft.

Ueber ein Votivtäfelchen aus Cilli. Von N. Kohn. — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von B. Grueber. (Schluss.) — Der Dom zu Sekkau. Von J. Graus. — Die St. Leonhards-Kirche in Tamsweg. Von Joh. Gradt. — Ein mittelalterliches Altarkreuz. Besprochen von K. Lind. — Das Gefäss für die heiligen Oele und der Taufstein in der Pfarrkirche zu Wallendorf (Ober-Ungarn). Von Prof. V. Myskovsky. — Die Buchführerfamilie Alantsee in Wien. Von E. Hartmann-Franzenshuld. — Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von K. Lind. — Donatello, seine Zeit und Schule. Von H. Semper. (Fortsetzung.) — Heiligenkreuz. — Temperagemälde aus Lienz. Von A. Ilg. — Votivstein, gefunden zu Tüffer. — Vom Alterthums-Vereine zu Wien.

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. No. 104.

Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. — Die kgl. Akademie der bildenden Künste in Leipzig. — Die Fussbodenfragmente aus Heiligenkreuz. — Berliner Museen.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

5. Juni.



Nr. 34.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Urkundliche Erwähnung zweier Bilder des Erasmus von Holbein.

Auf Seite 357 seines Holbein (2. Aufl.) erwähnt Prof. A. Woltmann ein Bild des Erasmus von genanntem Künstler, das sich in Parma befindet und die Jahreszahl 1530 trägt. Er spricht an der angeführten Stelle weiter die Ansicht aus, daß ungefähr um dieselbe Zeit die zahlreichen, theils von Holbein selbst gemalten, theils in seiner Werkstatt kopirten kleinen Rundbilder des Erasmus entstanden seien, in welchen die Auffassung ganz mit dem Gemälde in Parma stimmt. Vor Kurzem fand ich in einer Schrift des Prof. Hipler in Braunsberg*) Andeutungen über urkundliche Erwähnung zweier Bilder des Erasmus von Holbein aus dem Jahre 1531; ich machte Herrn Prof. Woltmann darauf aufmerksam, dem ich das Material noch weiter vermehren konnte, und dieser animirte mich, die Notizen, welche er erst in einiger Zeit verwerthen könne, jetzt gleich zu veröffentlichen. Seitdem hat sich das mir zu Gebote stehende Material durch gütige Mittheilungen des Herrn Prof. Hipler noch ansehnlich vergrößert, und ich theile dasselbe hierunter in Kürze mit.

Die erste Erwähnung der fraglichen Bilder findet sich in einem Briefe des Joan. Campensis in Loewen an Joan. Dantiscus, damals Bischof von Culm und Gesandter des Königs von Polen am Kaiserlichen Hofe. Der Brief ist datirt Louanii 16. Aprilis 1531. Darin heißt es: Goelenius noster non solum paratus est imaginem, quam habet Erasmi, tuo rogatu ad pictorem Mechelinium mittere, sed et donum tibi dare gratum fore putarit. (Bischöfl. Archiv zu Frauenburg. D. 6. Bl. 142.) Es scheint also Dantiscus, der sich damals in Gent befand, den Prof. Goelenius direkt oder indirekt gebeten zu haben, das Bild des Erasmus, das im Besitze desselben war, einem Maler in Mecheln zum Kopiren zu übergeben. Bestätigt wird dies durch folgenden Brief des Goelenius, Professor der Theologie in Loewen, an Dantiscus. (Bischöfl. Archiv zu Frauenburg. D. 3. Bl. 37.)

Salutem plurimam. Equidem inter praecipuos felicitatis calculos illud mihi numerandum duco, quod ita sors tulerit, ut licuerit propius intueri ac cognoscere illum uno ore decantatum Dantiscum. In qua re plane evenit, ut mihi quoque dicendum existimem

O fama ingens ingentior actio,

id cum caeteris in rebus disciplinis ac virtutibus preclare animadverti, tum praecipue in comitate civilis vitae, qua, cum tanto intervallo reliquos Caesareae aulae proceres, sive quis dignitatem sive ingenium sive eruditionem spectet, anticellas ita tamen ad humiliorem fortunam accommodas, ut illos potius erigere ad ampliora quam te deiicere infra tantam dignitatem videaris ut in nullo unquam magis verum esse deprehenderim, omnia viros bonos decere. Ceterum cum me quoque non dedignatus sis amplissimo honore tuorum clientum, tanta praeterea in me usus sis humanitate, ut a

*) Literaturgeschichte des Bisthums Ermland. Braunsberg 1873, S. 108, Anm. 48: Daß Hipler an dieser Stelle aus dem Mitgetheilten folgert, Dantiscus habe mehrere Stücke des Holbein besessen, ist, wie wir sehen werden, entschieden falsch.

nullo veteri amico maior possit expectari, admodum cupio dari occasionem, qua possim tibi fidem facere hunc animum totum nihil perinde desyderare, quam tibi aliquod suae gratitudinis argumentum ostendere. In praesentia in eius rei symbolum mitto tibi dono effigiem D. Erasmi Roterodami ab Joanne Hoelpeyno, artifice in eo genere, ut periti censent, praestantissimo, grafice et ad vivum expressam. Hoc enim malui, quam pictori Mechliniensi committere, partim ne deessem qualicunque occasiunculae declarandi animi in te mei, partim quod vererer, ne ab ipso pictore effingeretur in peius, quemadmodum fere evenit, quoties ex imagine imago fingitur. Nam, cum nulla imago absolute ad archetypum respondeat, necesse est semper longius aberrare imaginis imaginem. Addidi gypseam Imperatoris εἰκόνα, quae si videbitur satis expressa, dabimus operam, ut e solidiore materia ad te veniat. Cuperem sane melioribus officiis referre gratiam et si detur opportunitas, comperies non deesse voluntatem. Interea te obsecro, ut quem ultro in gregem tuorum accivisti, etiam perpetuo favore obsequaris. Bene vale praesul R^me^ Louanii e collegio trilingui. Cal. Maii. Anno dni 1531.

Tuae R^mae^ Celsitudinis deditissimus
Conradus Goelenius.

Reverendissimo domino Joanni Dantisco Episcopo Culmensi regis Poloniae apud Caesarem Oratori, domino suo observandissimo.

Ueber das Bild des Erasmus scheint Dantiscus weiteren Aufschluß verlangt zu haben; in einem folgenden Briefe des Goelenius an ihn, datirt Louanii 12 Idus Maii A. 1531, heißt es nämlich: „De aetate qua fuerit Erasmus, cum imago eius depingeretur, non possum in praesenti pro comperto affirmare, sed efficiam brevi tempore, ut tibi constent omnia.“ (Bischöfl. Archiv zu Frauenburg D. 3. Bl. 46.) Die hier versprochenen Nachrichten sind leider nicht mehr erhalten, sie scheinen aber Dantiscus nicht befriedigt zu haben, jedenfalls hatte das Bild nicht den Beifall desselben, das lernen wir aus dem letzten uns erhaltenen Schreiben des Goelenius an Dantiscus (Cod. Upsal. II. Bl. 52). Nach einer Einleitung, die sich auf Personen und Sachen bezieht, die hier nicht hergehören, heißt es dann am Schlusse: „Imaginem Erasmi, quod destinasti remittere, haud scio in quam partem sit accipiendum. Ilud tamen scito, mihi posthac fore iniucundissimam. Nam quoties intuebor, haec cogitatio subibit animum, illam a Dantisco fuisse repudiatam. Quod ad meam oblectationem pertinet, ea mihi est necessitudo cum Hoelpeyno, ut quoduis ab eo possim impetrare, quin spero me brevi tibi exhibiturum hoc anno effictam (imaginem), quae si tibi magis accidebit, tum tua sit optio, utram malis tibi servare. Simulacrum tui plumbeum auidissime expecto. Puderet me huius petacitatis, si aliunde liceret comparare. Quod sit negotium, ab impudentia, quam tamen amor tui expressit, praesidium cogimur mutuare. Bene vale Praesul Reverendissime. Louanii quarto Nonas Junii (1531).

Tuae R^mae^ dnationi deditissimus
Conradus Goelenius.

R^mo^ dno Jo. Dantisco Episcopo Culmensi Serenis. Poloniae regis apud Caesarem legato, domino suo observandissimo.

Das Siegel dieses Briefes ist noch unversehrt; es stellt einen bärtigen Männerkopf dar. Außerdem trägt er das Präsentatum des Dantiscus. Auf der Adresse steht nämlich von anderer, jedenfalls des Dantiscus Hand: „Datum Louanii 2. Junii, Red. Gandani 3. eiusdem.“

Nach dem, was oben mitgetheilt, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß Dantiscus eins der beiden Holbein'schen Bilder des Erasmus, die ihm durch Goelenius vorgelegt wurden, später besessen hat. Wahrscheinlich ist, daß es ungefähr 1530 gemalt sein wird; die Uebersendung von Basel resp. Freiburg nach Flandern dürfte wohl die Zwischenzeit bis Mai 1531 ausgefüllt haben. Auch die früheren Bilder des Erasmus aus dem Jahre 1523 (Louvre, Basel, Longford Castle) werden zuerst in Briefen aus d. J. 1524 erwähnt. Dantiscus war später Bischof von Ermland. Da nun die Schweden im dreißigjährigem Kriege die Bibliotheken, Galerien u. s. w. Ermlands und Westpreußens plünderten und größtentheils nach Schweden schleppten, so dürfte auch das Bild des Erasmus mit dorthin gewandert sein. Wenn es nicht mehr in Schweden sich finden sollte, so dürfte man es in Italien zu finden hoffen, wohin es durch die Königin Christine gebracht sein könnte; in dem Theile der Vatikanischen Bibliothek, welche man Regina Suecorum nennt, finden sich massenhaft Bücher aus Ermland und Preußen; dergleichen Untersuchungen muß ich aber Kundigeren überlassen, der ich als Laie nur auf die obigen urkundlichen Erwähnungen Holbein's aufmerksam machen wollte.

Thorn, 15. Mai 1874.

M. Curtze.

Korrespondenz.

Leipzig, Mitte Mai.

S. Im sogenannten Kartonsaale des städtischen Museums sind seit Kurzem die Modelle zu einem Leipziger Siegesdenkmal ausgestellt, um dessen Ausführung sich drei der zur Konkurrenz aufgeforderten Bildhauer, Schilling, Siemering und Donndorf, beworben hatten, während ein vierter, Zumbusch, wegen überhäufter Geschäfte ablehnte. Rege Theilnahme von Seiten der Bürgerschaft fehlt dieser Ausstellung ad hoc nicht, und das Für und Wider wird von den Beschauern oft sehr lebhaft und mit zum Theil sehr wunderlichen Argumenten erwogen. Den wichtigsten Streitpunkt pflegt dabei nicht etwa die künstlerische Vorzüglichkeit, sondern die Platzfrage zu bilden. Es waren nämlich von dem Denkmal-Komité drei Plätze zur Wahl gestellt und den Künstlern anheimgegeben, mit dem Entwurf zugleich den Standort zu bezeichnen, den sie dabei in's Auge gefaßt. Einer dieser Plätze und gerade derjenige, der dem rechnenden Verstande oder wirthschaftlichen Sinne der Leipziger am wenigsten Schmerzen verursacht hätte, der Platz inmitten der breiten Parkanlagen hinter dem Schwanenteiche, wurde von allen drei Künstlern perhorrescirt — vom Standpunkte künstlerischen Selbstgefühls sehr mit Recht, denn der Platz liegt außerhalb des großen Verkehrs und hat zudem keine Koulissen außer dem Baumgrün, das eben nur einen Theil des Jahres ausdauert. Ein Denkmal aber ist da, um gesehen zu werden, nicht aber, wie etwa die beiden Denkmäler des Rosenthals, um Abwechslung in die Landschaft zu bringen und Veranlassung zu einem Ruheplatz mit Holzbänken für Philosophen und Liebhaber der Natur und der Natürlichkeiten zu bieten. Gegen den Platz am Schwanenteich sprach auch noch dessen tiefe Lage, die dem monumentalen Eindruck von der Theaterterrasse und der höher gelegenen Theile der Promenade aus entschieden Abbruch gethan haben würde. Das monumentale Kunstwerk erfordert auch im buchstäblichen Sinne eine Erhebung über das Niveau des Alltäglichen, des Marktes und der Straße, es darf nicht übersehen werden können.

Aber nun freilich, der Platz in der Stadt ist theuer. Marktplatz und Augustusplatz beherbergen zur Zeit der Messe eine eigne Welt, und jeder Quadratmeter, der für die bretternen Häuser der wandernden Krämer verloren geht, reißt eine Masche im Stadtsäckel auf. Und so wäre es denn nicht zu verwundern, wenn die ehrbaren Vertreter der Stadt, deren Feldgeschrei „Schonung der Steuerkraft“ heißt, sich eins der drei Denkmäler wohl ganz gern gefallen ließen, wenn es nur entweder in die Luft gebaut oder in's Exil, d. h. in's Rosenthal verwiesen werden könnte. Hörte ich doch schon von einem dieser klugen Leute, deren Weisheit immer erst bei der Frage nach dem Reingewinn in Fluß kommt, die Aeußerung, eine Handelsstadt wie Leipzig könne im Grunde gar keine Denkmäler gebrauchen, die dem Geschäft den Platz wegnähmen.

Vom Standpunkt dieses biedern Vertreters der absoluten Zweckmäßigkeit hat nun der Donndorf'sche Entwurf am meisten Aussicht verwirklicht zu werden. Er ist wie der Siemering'sche für den Markt gedacht und nimmt unter den dreien die geringste Bodenfläche in Anspruch. Der Aufbau geht in's Schlanke, Thurmartige. Sein Charakteristicum ist die Säule mit dem spiralförmig zwischen Lorbeerranken umlaufenden Katalog der Schlachten, bei denen sächsische Truppen im letzten Franzosenkriege betheiligt waren. Das Kapitäl dieser Denksäule von kanonenrohrartiger Entwickelung — das dickere untere Ende setzt nämlich mit einem Wulst ab — dient einer weiblichen Figur zum Fußgestell, welche in der Rechten das Schwert erhebt und mit der Linken hocherhoben einen Lorbeerkranz hält. Kaiserkrone und Mantel vervollständigen das Bild der Germania promachos, welche nach des Künstlers Absicht diese jugendliche Gestalt vorstellen soll. Die Säule selbst entwickelt sich aus einem achteckigen Sockel. Der etwas schmale Umgang um den Säulenfuß ist der Schauplatz einer sehr lebendigen Aktion, oder vielmehr zweier Aktionen, in welchen der spezifische Gedanke des Denkmals, an dem der Lokalpatriotismus sein Genüge finden soll, nach Ausdruck ringt. Auf der Vorderseite sieht man nämlich den gefallenen Helden im Arme der „Heimath“ i. e. Lipsia mit dem Löwenwappen, während Viktoria ihm Kranz und Palme reicht, auf der Rückseite den Eroberer einer Kanone, mit der auch hier unvermeidlichen kranzspendenden Siegesgöttin. Die Figuren sind Vollfiguren und machen von fern gesehen den Eindruck, als ob sie einen Reigentanz um die Säule aufführten, deren unterer Theil von ihnen völlig verdeckt wird. Der Sockel hat vier freie Seiten zu Inschriften: Widmung, Verzeichniß der gefallenen Leipziger. Vor die anderen vier korrespondirenden Seiten legen sich vier Postamente, die die Sitzplätze für zwei männliche und zwei weibliche Tugenden abgeben: Tapferkeit (Krieger in römischer Kriegstracht mit Pickelhaube und übereinander geschlagenen Beinen), Begeisterung (Jüngling im Phantasiekostüm mit Leier und Schwert), Religiosität (Jungfrau mit Kreuz und aufwärts deutendem Finger) und Bildung oder Intelligenz, wie das Programm besagt, in etwas prekärer Weise kenntlich gemacht durch den Spiegel, den diese allegorische Dame in der einen Hand hält. Dieser Sockel ruht auf einem glatten Unterbau, der uns mit kühnem Sprunge aus dem unwirthlichen Gebiete allegorisirender Darstellung auf den sichern Boden der

Mutter Erde zurückführt, um an den Siemering'schen Entwurf herantreten zu können.

Wenn man bei Donndorf des Leitfadens nicht wohl entbehren kann, um sich über den Gedankengang des Künstlers klar zu werden, so bedarf es bei Siemering kaum irgendwelcher Erklärung der künstlerischen Absichten. Der Mann, der den herrlichen Fries für den Sockel der Germania bei der Truppeneinzugsfeier in Berlin schuf, kann des allegorischen Nothbehelfs entrathen, um das begreiflich zu machen, was das Denkmal besagen soll. Er erzählt und schildert zwar kurz und aphoristisch, aber für Jedermann verständlich, was Großes geschehen und gethan ist, um dem Vaterlande jene Ruhe, Größe und Sicherheit zu geben, wie sie in der herrlichen Gestalt seiner auf breitem Sockel aufgerichteten Germania zum Ausdruck kommen. Eine matronale Schönheit, im Panzerkleid mit bekröntem Haupte, in der Rechten den Speer, den sie in der Haltung einer Pallas Athena aufstützt, in der herabhängenden Linken die Wappenschilde der zurückgewonnenen deutschen Provinzen, Elsaß und Lothringen, steht das Kolossalbild auf einem mächtigen weit ausladenden Unterbau von quadratischer Grundform. Jede Seite dieses überhöhten Würfels, den ein umlaufender Fries mit Wappenschilden krönt, nimmt ein einziges Relief ein, dessen muthmaßlich überlebensgroß gedachte Figuren schon aus einer ziemlich großen Entfernung dem Auge erkennbar sein müssen. Ungemein geschickt ist das nach rückwärts sich verflachende Relief nach beiden Seiten mit den an den Ecken des Würfels frei vorspringenden Reiterfiguren vermittelt, so zwar, daß die den Reitern am nächsten stehenden Figuren schon frei heraustreten. Diese Figuren sind als Fahnenträger in verschiedenen Stellungen und Trachten (Herolde, Landwehrmänner, Bürger 2c.) charakterisirt und verleihen mit den über dem Sockel hoch hinausragenden Bannern der Silhouette des Denkmals eine wirkungsvolle Mannigfaltigkeit. Die vier Reiterfiguren, die, auf vorspringenden schmalen Postamenten angebracht, zwanglos in die Reliefkomposition hineingezogen sind, sollen muthmaßlich den König Albert von Sachsen, den deutschen Kronprinzen, den General von Moltke und den Prinzen Friedrich Karl von Preußen darstellen. Sicherheit bietet das Modell nur für die beiden erstgenannten. Auf der Vorderseite sieht man die Waffenverbrüderung der deutschen Stämme, dargestellt durch die dem Kaiser Wilhelm Heerfolge gelobenden Fürsten, auf der rechten Seite den Auszug der waffenfähigen Jugend mit Hinweis auf die von ihren Lehrern entlassene Studentenschaft Leipzigs, auf der Rückseite den Tod des Generals von Craushaar, des Führers sächsischer Truppen bei St. Privat, und endlich auf der linken Seite den Empfang der rückkehrenden Sieger durch den Rath und die Bürgerschaft Leipzigs. Der dreistufige, mit den Reiterpostamenten strahlenförmig ausladende Unterbau ist so angeordnet, daß unterhalb eines jeden Reliefs ein segmentförmiges Becken vorspringt mit einem löwenköpfigen Wasserspeier darüber. Der Gedanke eines wirklichen, keines idealen, Brunnens, der sich gegenüber dem mächtigen Aufbau des Ganzen in bescheidener Weise geltend macht, ist für den Standort des Denkmals inmitten der Stadt überaus passend. Wenn auch die fast jedes Haus versorgende Wasserleitung die praktische und poetische Bedeutung des öffentlichen Brunnens sehr abgeschwächt hat, so liegt doch immer noch ein großer Reiz in dem lebendigen, ununterbrochenen Strome des Wassers, in welchem sich gewissermaßen die nimmer ruhende Fürsorge des Magistrats für Leib und Leben der Bürgerschaft symbolisch ausdrückt.

Der lebhafte Wunsch einiger Denkmalfreunde, mit dem zu errichtenden Monumente zugleich ihr lokalpatriotisches Verlangen nach einem Erinnerungsmal für die Leipziger Völkerschlacht gestillt zu sehen, hatte das ohnehin schon viel zu sehr in's Detail ausgesponnene Programm für die Konkurrenz noch mit einer Verpflichtung belastet, die von Donndorf und Siemering in richtiger Erkenntniß der Grenzen ihrer Kunst einfach abgewiesen wurde. Schilling hat dagegen den Versuch gemacht, dem unglücklichen Gedanken einen freilich ohne Kommentar unverständlichen Ausdruck zu verleihen. Sein Entwurf ist für den breiten Augustusplatz gedacht, der keine geschlossene Häusereinfassung hat und der grünen Natur nach zwei Seiten hin die Hand reicht. Das Leipziger Schlachtfeld wird durch eine quadratische, von Rustica umschlossene Bühne dargestellt, die etwa 5 bis 6 Fuß über dem Boden liegt, mit Brustwehren umfriedigt und an der Vorderseite wie an der Rückseite durch je zwei Treppen zugänglich gemacht wird. An der Vorderseite legt sich ein Vorsprung vor diese Bühne mit einem Sockel, welche der Kolossalfigur der Lipsia als Lagerstätte dient. Sie winkt, auf den linken Arm aufgestützt, mit der rechten Hand dem heimkehrenden Krieger freudig entgegen, der hoch zu Roß auf einem schmal aufgebauten Sockel inmitten besagter Bühne mit fliegender Fahne daher trabt, aber leider unbedenklich den Hals brechen würde, wenn er dem Winke der stolzen Frauengestalt Folge leisten würde, die noch dazu sich ihm quer über den Weg gelagert hat. Von wunderbarem Reiz sind beide in dramatische Beziehung gesetzte Figuren, und das Zopfige des Gedankens verliert seine Wirkung, wenn man sich rein der künstlerischen Erscheinung hingiebt. Das ist das Ideal maßvollen Heldenstolzes, der mit Anmuth gepaarten Kraft siegesfroher Jugend, was uns Schilling in seiner Reiterfigur vorführt. Das ist der Ritter aus dem „Kampf mit dem Drachen", dem alles Volk jubelnd zuruft und im Triumphzuge durch die

Straßen folgt. Auch die edle Figur der mit dem nöthigen allegorischen Handwerkszeug ausgerüsteten Lipsia verdient gebührende Anerkennung, das Motiv ist trotz der unbequemen Lage verständlich, sprechend. Freilich fragt es sich, ob nicht aus der Entfernung die erhobene Hand ebensogut auf Abwehr als auf Zuwinken gedeutet werden könnte. Zwei Kandelaber auf der Mitte der Seitenbrüstungen vollenden den Zierrath des Entwurfs, dessen schlichte Einfachheit nahe an das Leere streift. Doch soll der Sockel der Reiterstatue zur Aufnahme von Reliefs bestimmt sein, die bei der Kleinheit des Modells allerdings nur eben angedeutet werden konnten. Originell und eigenartig ist der Entwurf des Dresdener Meisters und bestechend durch den Adel der Figuren — aber das Volk füttert man nicht mit Kaviar, und wenn unsere monumentale Bildkunst wieder Einfluß und Bedeutung für das öffentliche Leben gewinnen soll, muß sie Fühlung suchen mit dem gesunden Menschenverstande, der, um das Schöne zu genießen, nicht erst die wälsche Nuß der Allegorie aufknacken will.

Sammlungen und Ausstellungen.

A.R. Berlin. Die Portraits des Kronprinzen und der Kronprinzessin von H. von Angeli bildeten während des Aprils den Mittelpunkt des hiesigen Kunstinteresses. Selten hat ein Kunstwerk so reichen und so ungetheilten Beifall gefunden wie das Portrait des Kronprinzen. Man wurde nicht müde, die einzelnen Vorzüge desselben hervorzuheben, und sie waren so zahlreich, daß der einzige Mangel, welchen man den Bilde vorzuwerfen hatte, hinter ihnen zurücktrat. Der Kopf des Kronprinzen entbehrt nämlich in seinem oberen Theile der plastischen Rundung und erscheint demgemäß wie angeklebt an den Hintergrund. — Weniger günstig wurde das Portrait der Kronprinzessin beurtheilt. Das größere Publikum nahm an der idealen Auffassung Anstoß, und daraus mochte sich die geringere Wirkung des Bildes erklären. Der Hauptgrund scheint aber an dem großen gelben Vorhang zu liegen, der links vom Beschauer in weiten Falten herabfällt und den Fleischton der Dargestellten in seinem Effekte geradezu aufhebt. Darum fehlt dem Bilde die Lebendigkeit, die unmittelbare Frische, welche uns bei dem Kronprinzen in so hohem Grade anmuthet, daß man dessen Portrait gewissermaßen eine historische Urkunde nennen kann. Doch besitzt auch das Bild der Kronprinzessin eminente Vorzüge. So sind z. B. die gekreuzten Hände ein Meisterstück im Kleinen. Im Uebrigen verweisen wir auf S. 259 der „Kunstchronik." — Wenn wir bei diesen Bildern besonders die Leichtigkeit des Schaffens bewunderten, jene Mühelosigkeit, welche das echte Kunstwerk charakterisirt, so bildet ein älteres Bild desselben Meisters „Die verweigerte Absolution", welches gleichfalls im Vereinslokale der Berliner Künstler ausgestellt ist, in dieser Hinsicht den vollkommensten Gegensatz zu jenen Portraits. Das Bild ist bereits von der Wiener Weltausstellung her bekannt. Trotz des ergreifenden Stoffes ist es dem Künstler nicht gelungen, einen Hauch von den Empfindungen, welche seine Gestalten bewegen, auf den Beschauer zu übertragen. Die dämonische Starrheit des Priesters, die grenzenlose Verzweiflung des knieenden, händeringenden Weibes ist meisterhaft zum Ausdruck gebracht, aber das Auge des Beschauers verliert sich in den minutiösen Pinselstrichen, aus welchen das ganze Bild bis auf den bis in's kleinste Detail ausgeführten Hintergrund gleichsam zusammengesetzt ist. Darum geht auch die Wirkung verloren, die seltsamerweise auf der Photographie des Bildes in vollem Umfange hervortritt. — Eine Reihe von Portraits und Studienköpfen hervorragender Berliner Portraitmaler, welche während der letzten Zeit in demselben Lokale ausgestellt waren, boten wenigstens Stoff zu interessanten Vergleichen. Es scheint, als ob die Meisterschaft des Wiener Malers, so freudige Anerkennung er auch unter den Künstlern fand, auf letztere deprimirend gewirkt hätte. Ich habe selten flachere und ausdruckslosere Arbeiten gesehen als diese Portraits und Studienköpfe von Plockhorst, O. Heyden, Schauß, Loewenthal, denen sich würdig ein florentinisches Blumenmädchen von O. Begas anschließt. Selbst G. Biermann, der entschieden zu den begabtesten im Portraitfach gehört, hat in dem „Bildniß eines alten Mannes" seine frühere Höhe nicht wieder erreicht. — Weitaus bedeutender ist das lebensgroße Portrait des Grafen Moltke in ganzer Figur von A. v. Werner. Der Marschall, in russischer Generalsuniform, steht in einer nach rechts geöffneten Halle, welche einen weiten Blick auf eine Landschaft gewährt. Es scheint, als hätte der Maler absichtlich auf seine koloristischen Mittel verzichtet, um nur die Persönlichkeit walten zu lassen. Aber die Haltung des Grafen gemahnt stark an eine theatralische Pose. Dieses gespreizte, fast herausfordernde Wesen wirkt doppelt unangenehm bei einem Manne, dessen Charakter das gerade Gegentheil von dem ist, was der Maler in seiner Auffassung zum Ausdruck gebracht hat. Ist bei der Landschaft auch die Perspektive besser gelungen als auf einem früheren Bilde des Meisters, „Graf Moltke vor Paris", so leidet sie doch an derselben Trockenheit der Farbe. Jedenfalls erstreckt sich das Talent v. Werners nicht bis auf dieses Gebiet. Hier verläßt ihn die glückliche Inspiration, die mit einer brillanten malerischen Durchführung gleichen Schritt hält, Vorzüge, die wir an den phantasievollen Historienbildern des genialen Meisters bewundern. — Von rein malerischem Gesichtspunkte betrachtet ist das Bild von Liezen-Mayer „Königin Elisabeth unterschreibt das Todesurtheil der Maria Stuart" ein Meisterwerk zu nennen. Die Königin, ganz im Profil gehalten, in lebensgroßer, ganzer Figur beugt sich über ihren Schreibtisch und ist im Begriff, die Feder zu dem verhängnißvollen Zuge anzusetzen. Das Gemach ist mit gediegener Pracht ausgestattet. Reiches Holzgetäfel bedeckt die Wände, von dem schön geschnitzten Tische fällt eine prächtige dunkelrothe Decke herab, und in diese düstere Umgebung paßt trefflich die Herrscherin in ihrer schwarzen Robe hinein, mit diesem Blick, in welchem der Haß noch mit der Furcht vor den Consequenzen kämpft. Der Moment ist allzu sehr auf die Spitze getrieben. Auf die Dauer wird diese schwarze Gestalt mit dem Adlerprofil zum grauenhaften Gespenst. — Dasselbe Lob müssen wir einem zweiten Meisterwerke zollen, das gegenwärtig die Ausstellung ziert, Feuerbach's Romeo und Julia. Während bei Liezen-Mayer die Gluth der Farbe so zu sagen auf der Oberfläche liegt, strömt sie bei Feuerbach von innen heraus und ist darum in ihrer Wirkung vielleicht noch nachhaltiger. Es wäre überflüssig, hier Feuerbach's eminentes Genie des Weiteren zu würdigen. Nur auf die originelle Auffassung will ich noch hinweisen. Der Meister stellt uns die Balkonscene dar, den Augenblick des Abschieds. Statt uns nun das romantische Liebespaar vorzuführen, welches uns von den Koulissen und aus zahllosen Bildern bis zum Ueberdruß bekannt ist, greift er ein Paar Typen aus dem italienischen Volke heraus, wie sie alle Tage anzutreffen sind. Sein Romeo ist ein Jüngling, der kaum dem Knabenalter entwachsen ist. Aber gerade bei solchen Naturen, die noch in einem halb traumhaften Dasein befangen sind, bricht die Leidenschaft mit vulkanischer Heftigkeit hervor, und diesen Charakterzug hat Feuerbach zu seinem Romeo mit großem Glück verwerthet. Wie Funken unter der Asche, die bei dem geringsten Anlaß auflodern, glüht es in dem gebräunten Gesichte. Und demnach hat Feuerbach auch die Julia nach den Worten des Dichters als vierzehnjähriges Mädchen in der ersten Blüthe der Jungfräulichkeit dargestellt. — Noch eine ganze Reihe von Bildern, welche in den letzten Wochen zur Ausstellung kamen, verdiente eine nähere Besprechung. Ich begnüge mich nur, kurz auf ein meisterhaftes Bild von Oehme hinzuweisen: ein junges Paar in mittelalterlichem Nürnberger Kostüm vor der Brautnacht in einem von Mondschein beleuchteten Zimmer voll Geräthschaften, und auf eine äußerst energisch gemalte Bärenjagd in Aquarell von demselben. Von Engelhardt und Bennewitz v. Löfen sah ich ein paar vortreffliche Landschaften. H. Schuch aus Weimar, ein Nachahmer oder Schüler von Pauwels', hatte ein Bild mit Figuren aus der Zeit der Schreckensherrschaft Alba's in den Niederlanden ausgestellt: Ein junger Edelmann nimmt von seiner Braut Abschied, bevor er in den Kerker geworfen wird. — Eine ergreifende Elegie aus der Thierwelt endlich

bot uns Steffeck. Eine Stute harrt bei ihrem todten Füllen auf der Weide aus, während die übrigen Pferde, nach den Ställen eilend, kaum noch am Horizont sichtbar sind. Die abendliche Beleuchtung hebt die tiefstragische Stimmung des Ganzen noch mehr hervor. Aus dem Auge des Thieres spricht der dumpfe verhaltene Schmerz und zugleich die ganze Hülflosigkeit der Situation. Selten hat Steffeck ein Bild von so mächtiger Wirkung gemalt, und nicht minder trefflich ist der malerische Vortrag, namentlich in dem düstern Ton, welcher das ganze Bild durchdringt. — Ich füge noch die Bemerkung hinzu, daß Prof. Schilling den heraldischen Adler an seinem Modell zum Niederwalddenkmal, auf welchen ich in meiner Besprechung tadelnd hinwies, entfernt und durch einen naturalistischen von edler Gestaltung ersetzt hat.

△ **Münchener Kunstverein.** Aus den letzten Wochenausstellungen ist vor Allem der „schweren Wahl" von Ed. Grützner zu erwähnen, die freilich diese Bezeichnung nicht ganz mit Recht trägt; denn es ist nicht abzusehen, warum ein Schenkmädchen nicht die ihr von zwei jungen Leuten gleichzeitig angebotenen Blumen annehmen könnte, wenn sie beiden gegenüber frei ist. Und ist sie das dem Einen gegenüber nicht, so bleibt ihr eigentlich gar keine Wahl. Davon abgesehen ist das Bildchen mit viel Humor gezeichnet und trefflich gemalt. Rob. Beyschlag, den „das ewig Weibliche" anzieht, brachte eine junge schwäbische Mutter, die ihre Kinder herzt, ein liebliches, mit viel Geschmack angeordnetes und wacker gemaltes Bild. Cattano hatte mit seiner Bianca Capello Gelegenheit zu erfahren, wie nützlich es unter Umständen sein kann, historische Personen vorzuführen. Wer in aller Welt ahnte, daß die Dame, die neben dem Cavalier beim Nachtische sitzt, die edle Bianca Capello ist? Die Bezeichnung erweckt nothwendig Erwartungen, die das Bild in seiner Allgemeinheit unerfüllt läßt. Im Uebrigen giebt dasselbe keinen besonderen Anlaß zur Besprechung; man müßte nur die gesättigte Farbe, die von wohlthuender Wirkung ist, lobend erwähnen wollen. Otto Heyden's „Gefängnißwärter mit seiner Tochter" erinnert an die alten Düsseldorfer und ihre blecherne Ritterromantik. Daß in einer Zeit, in der die Kunst des Gedankens entrathen zu können glaubt, Stillleben für die Maler nicht ohne Reiz sein können, liegt auf der Hand. So macht sich denn auch in Eibel's „Stillleben" die moderne Gedankenlosigkeit in aller Behaglichkeit breit und es bleibt dem verehrlichen Publikum überlassen, sich einen Dachshund, einen Weinkrug, eine Waschschüssel nebst Handtuch, Jagdranzen und Lodenjoppe und eine alte Pergament-Urkunde mit kolossalem Siegel nach Belieben zusammen zu reimen. In großer Anzahl waren wieder die Landschaftsbilder vertreten. Herter in Karlsruhe zeigte in seinem hübschen Bilde mit Wasserwehr, daß eine anmuthige Stimmung durch innere Zeichnung nicht beeinträchtigt werde. Was sein zweites Bild mit den grottenreichen Felsbildungen anlangt, so scheint mir die grünliche Tönung etwas gar zu gesucht. Recht hübsch angeordnet hat Roeth seine „Parthie bei Dachau" und Aug. Fink's „Herbsttag" erfreut durch verständige Auffassung der Natur und energische Wiedergabe des empfangenen Eindruckes. Außerdem wären noch Jeanna Bauck's „Winterabend", Stoeger's „In den pontinischen Sümpfen" und A. v. Waldenburg's „Heuernte am Chiemsee", letztere namentlich wegen der charakteristischen und kräftigen Zeichnung zu erwähnen. — Von den Architekturmalern hatten unser wackerer F. C. Mayer in Nürnberg den „Treppenaufgang im Pellerischen Hause zu Nürnberg" mit gewohnter Meisterschaft behandelt, und B. M. Herwegen das „Ehemalige Refektorium im Kloster Hall" geschickt. — Die Marine war durch zwei gediegene Arbeiten v. Tiesenhausen's: „Ruhige See" und „Wrack" brillant vertreten und das Thiergenre durch ein humoristisches Bildchen: Schmitzberger's „Unerfahren". Auch das Bildniß fehlte nicht: Ferdin. Keller in Karlsruhe schickte das frisch und delikat gemalte Porträt eines jungen Reiteroffiziers in stattlicher weißer Uniform und Daelen ein anderes kräftig modellirtes männliches Porträt. Julius Zimmermann, der früher Porträts und Genrebilder malte, lieferte in neuerer Zeit sehr werthvolle landschaftliche Aquarellen. Die letzte Wochen-Ausstellung des Kunstvereins enthielt einen „Wasserfall bei Brannenburg" und den „Weg zum Rosenlaui" von der Hand dieses Künstlers.

△ **Ausstellung im Münchener Odeon.** Schon bei einer anderen Gelegenheit gedachte ich der im hiesigen Kunsthandel, wie in dem anderer Städte, eingetretenen Stockungen. Die Händler, welche in ihren Vorräthen zum Theil sehr namhafte Kapitalien stecken haben, sind in nichts weniger als beneidenswerther Lage, und es ist nichts begreiflicher, als daß sie wenigstens einige Zinsen daraus zu ziehen suchen. Ein wenn auch in der Regel nicht allzu ergiebiges, aber immerhin doch ein Mittel hiezu sind Ausstellungen gegen Eintrittsgebühr wie dermal der Kunsthändler Merkl hier eine solche im Königl. Odeon veranstaltet hat. Die Ausstellung besteht aus nur drei Nummern, dem Kaulbach'schen Carton: „Peter Arbues verurtheilt eine Familie zum Feuertode" und den beiden großen Oelgemälden: „Das Ende Kaiser Josef II." von Professor Conraeder und „Der Triumphzug des Bacchus" von Ludwig Otto. — Was den Peter von Arbues betrifft, so kennen Sie meine Ansicht über dieses Werk des nun entschlafenen Meisters, und die Wiederbesichtigung desselben gab mir keinen Anlaß, dieselbe irgendwie zu modifiziren. Wie es Kaulbach in seiner Erbitterung über diesen unqualifizirbaren Akt der römischen Kurie mit Kohle an die Wand seines Ateliers geworfen, da war es ein geistvolles, schneidiges Impromptu. Auf das Papier übertragen und sorgfältig ausgezeichnet, hat es an seinem Charakter viel, fast alles verloren und an innerem Werthe nicht gewonnen. Arbues selber leidet an einer nicht zu leugnenden Chargirtheit und die zum Flammentode verurtheilte Familie, namentlich die Frau und Mutter, an jenem hohlen Pathos, dem wir in den letzten Werken Kaulbach's nur zu oft begegnen. — Professor Conraeder wählte das Ende des Kaisers zum Gegenstande seines figurenreichen Bildes, der im Fluge seines Geistes seinem Volke und seiner Zeit so weit vorangeeilt war, wie noch selten ein anderer Fürst, und der gleichwohl, weil er bei aller Begabung außer Stande war, das innerste Wesen und den gewaltigen Zug des Völkerlebens zu erfassen, zuletzt, nur den materialistischen Vorstellungen des 18. Jahrhunderts dienend, weit hinter der Geschichte zurückstand und das Gebäude seiner Monarchie in seinen Grundvesten erschüttert sehen mußte. Kaiser Josef starb am 20. Februar 1790, nachdem er sich den Tröstungen seiner Religion unterworfen hatte, unter dem Gebet eines Augustiner-Mönches, nachdem er noch wenige Augenblicke vor seinem Tode ausgerufen hatte: „Als Mensch und Regent glaube ich meine Pflicht gethan zu haben!" Wenn Conraeder zu Füßen des bereits hinübergegangenen Kaisers ein paar Franziskaner-Mönche zeigt und selbe als dessen Beichtväter bezeichnet, so stimmt das nicht ganz, giebt aber keinen Grund zum Tadel, denn es ist eine Nebensache von ganz untergeordneter Bedeutung. Im Gegentheil fand der Künstler so Gelegenheit, des Kaisers Beziehungen zu einem Theil des Klerus zu kennzeichnen, indem er die beiden Mönche mit unverkennbarem Widerwillen nach dem verlebten Monarchen herüberblicken läßt, der lang ausgestreckt auf seinem Bette liegt. Am Kopfende des Letzteren sitzt in aufrichtiger Trauer zusammengebrochen des Kaisers Neffe, Franz, als nachmaliger deutscher Kaiser der Zweite seines Namens. Etwas weiter zurück stehen die beiden Feldmarschälle Lasky und Laudon und neben ihnen erscheinen die scharfgeschnittenen energischen Züge des Grafen Bathyanyi, während sich weiter gegen den Hintergrund des Kaisers Leibärzte Quarin und Bambilla zeigen. Den Uebergang vom Hofe zum Volke, das sich um das Todtenbett des geliebten Fürsten drängt, bildet die ideale Gestalt der schönen jungen Gräfin Kinsky, die dicht am Bette steht, in Thränen aufgelöst, die nicht blos dem Herrscher, sondern auch dem Menschen gelten. Hinter ihr kniet ein schnurbärtiger Magyare, das schneeweiße Haupthaar in ein paar lange Flechten geflochten, die zur zotteligen Bunda niederhängen. Auch ein Offizier hat sich eingefunden und neben ihm ein hübsches Mädchen aus den Mittelständen, und hinter ihnen drängen sich die Armen, denen Josef allzeit ein gütiger Vater und Helfer in der Noth gewesen, in's Kabinet, halb Neugier, halb Theilnahme im Gesicht. Sie sehen aus dieser kurzen Skizze, daß der Künstler den Augenblick zur lebendigsten Anschauung gebracht hat. Dazu kommt nun noch eine glückliche Charakterisirung der einzelnen Personen und ein kräftiges markiges Kolorit bei energischem und breitem Vortrag. Daß auch das Nebensächliche mit Liebe behandelt ist, war von einem früheren Schüler Kaulbach's zu erwarten, doch geht das nicht so weit als in den Arbeiten der gegenwärtigen Schule. — Prof. Conraeder hatte das Bild so frühzeitig begonnen, daß es zur Wiener Weltausstellung abgehen konnte, wäre der wackere Künstler nicht durch eine ebenso

langwierige wie schmerzliche Krankheit an der rechtzeitigen Vollendung seines Werkes verhindert worden. — Das dritte der ausgestellten Kunstwerke ist Ludw. Otto's „Triumphzug des Bacchus." Im großen Stile gedacht, erinnert die Komposition einigermaßen an die Art und Weise von Wislicenus, der nebenbei bemerkt, von unserer Staatsregierung als Nachfolger C. v. Piloty's in der Professur in's Auge gefaßt worden ist, wenn dieser Akademiedirektor geworden sein wird. Die Anordnung der Gruppen ist eine höchst gelungene, nicht minder lobenswerth die Zeichnung der meist nackten Gestalten. Von ihrer Schönheit stechen dagegen die Gesichtszüge ziemlich ungünstig ab; dieselben sind meist ganz unbedeutend und die des jugendlichen Gottes geradezu ordinär. In der Darstellung der scherzend und spielend den Wagen des Bacchus ziehenden Löwen ist der Künstler etwas zu weit gegangen, der noble Ausdruck der edlen Thiere ist in's Komische umgeschlagen. Höchst lobenswerth ist dagegen die Farbe des Bildes.

Vermischte Nachrichten.

E. v. H. **Das Augsburger Siegesdenkmal.** Nachdem der Rath der Stadt Augsburg schon im vergangenen Jahre den Entschluß gefaßt, den im letzten Kriege gefallenen Angehörigen ein würdiges Denkmal zu setzen, und C. Zumbusch auf Ersuchen eine geniale Skizze hiezu gefertigt, die hier allgemeine Anerkennung, und in der Augsb. Allg. Ztg., Beilage vom 3. Mai d. Jrs., durch Fr. Trautmann Würdigung fand, fühlte sich der gefeierte Künstler gedrungen, einen Entwurf in strengerer Ausführung noch zu fertigen, und übertraf durch das in den letzten Tagen im goldenen Saale des hiesigen Rathhauses aufgestellte reizende Modell die durch seine hervorragende künstlerische Begabung berechtigten großen Erwartungen. Ein jugendlicher Krieger senkt das Schwert in die Scheide, während sein Fuß auf Trophäen ruht. Es ist hier nichts Gemachtes, in den Formen ist nur der begeisternde Gedanke des Künstlers sichtbar geworden; denn lebendig und wahr drückt die Gestalt des deutschen Helden das hohe Bewußtsein aus, einen aufgedrungenen Kampf um den schönsten Preis, den göttlichen Frieden, siegreich überwunden zu haben. Die Figur zeigt sich nach jeder Seite in den schönsten Linien. Auf der vorderen Seite des Postaments, (das ungefähr 17—18' hoch, aus dunklem Syenit wird) schwebt eine Viktoria mit der deutschen Kaiserkrone. Die entgegengesetzte Seite enthält das Augsburger Stadtwappen, links und rechts werden die Namen der ruhmvoll gefallenen Söhne Augusta's auf ehernen Tafeln verzeichnet. Durch die sinnigen Kindergestalten an den vier Ecken sind die Wehrkraft, Wissenschaft, die Labung, welche das dankbare Vaterland seinen Kämpfern bereitete, und die Gewerbthätigkeit, als Frucht des errungenen Friedens dargestellt. Das Denkmal, welches auf den hiesigen Frohnhof zu stehen kommt, wird eine neue Zierde der ehrwürdigen Augusta Vindelicorum werden, und es gereicht dem Stadtrathe in der heutigen realistischen Zeit nur doppelt zur Ehre, daß er dem Künstler überließ, sein Werk in echt künstlerischer Auffassung auszuführen.

Giotto's Fresken in Padua. Aus Rom wird der Köln. Ztg. geschrieben: „Englische Privatlente und Gesellschaften sind mit einer Spürfähigkeit und Ausdauer, die sich durch nichts zurückhalten läßt, hinter allen werthvollen Kunstgegenständen her, die nicht etwa öffentliches oder unveräußerliches Familieneigenthum bilden. So waren auch seiner Zeit über den Ankauf der Giotto'schen Fresken in S. Maria dell' Arena in Padua Unterhandlungen mit den Erben der Scrovegni angeknüpft worden, welche behaupten, sich in dem alleinigen Besitze der Kapelle zu befinden. Schon sah der Kunstliebhaber mit Schrecken den Tag vor Augen, an welchem diese Fresken abgelöst und der Arundel Society in London verkauft werden sollten. Da hat sich denn die hiesige Congregation für bischöfliche und Ordens-Angelegenheiten ins Mittel gelegt. Sie hat in der Streitfrage, ob ein Mit-Patronatsrecht der Familie Gradenigo auf diese Kapelle vorliege, bejahend geantwortet und damit das Urtheil des Patriarchen von Venedig bestätigt, dem auch ein bejahendes Gutachten des Gemeinderathes von Padua zur Seite steht. Zugleich hat sie erklärt, daß die betreffende Kapelle gar keine Privatkapelle, sondern eine öffentliche sei und zu den Succursalpfarreien der Stadt zähle. Es ist abzuwarten, ob es nun noch auf einen Ausspruch des weltlichen Gerichtes ankommen lassen will. Dasselbe würde schwerlich in anderer Weise erkennen."

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Auer, Hans, Praktisch-aesthetische Andeutungen zum Bau der Quaianlagen in und bei Zürich. 8. broch. Zürich, Schabelitz.

Müller, H. A. und Mothes, Oscar, Illustrirtes archaeologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Alterthums, des Mittelalters, sowie der Renaissance. 1. 2. Lfg. gr. 8. broch. Leipzig, Spamer.

Otte, H., Geschichte der deutschen Baukunst von der Römerzeit bis zur Gegenwart. 5. Lfg. (Schluss.) gr. 8. broch. Leipzig, T. O. Weigel.

Peyer im Hof, F., Die Basilica des heil. Marcus in Venedig. Eine baugeschichtliche Studie. 8. broch. Schaffhausen, C. Baader.

Schmidt, Max, Die Aquarellmalerei. Bemerkungen über die Technik derselben in ihrer Anwendung auf die Landschaftsmalerei. Dritte Auflage. Berlin, Grieben.

Prachtwerke.

Italien. Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna. In Schilderungen von Karl Stieler, Eduard Paulus, Woldemar Kaden, mit Bildern von Bauernfeind, Calame, Closs, Kaulbach, Lindemann-Frommel, Passini, Preller, Schick, A. v. Werner u. A. Gr. Fol. broch. 1. Lfg. Stuttgart, Engelhorn.

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft V.
Die Möbel auf der Wiener Weltausstellung 1873: Frankreich. — Abbildungen: Broncelampe aus Herculaneum; Tisch aus dem XVII. Jahrhundert; Thonkrug, niederrheinische Arbeit, XVI. Jahrhundert; indischer Schmuck; Schlafzimmer-Einrichtung; Helicon-Vase, entworfen von Morel Ladeuil, ausgeführt von Elkington & Co.; Jardinière, entworfen von E. Reiber, ausgeführt von Th. Deck; Tisch von du Cerceau.

Deutsche Bauzeitung. No. 39 u. 41.
Zur Bauart deutscher Städte, von G. v. Rössler. — Der Entwurf zu dem Nationaldenkmal auf dem Niederwald. Reiseskizzen aus Italien.

Kunst und Gewerbe. No. 20. 21.
Bernhard Palissy.

Inserate.

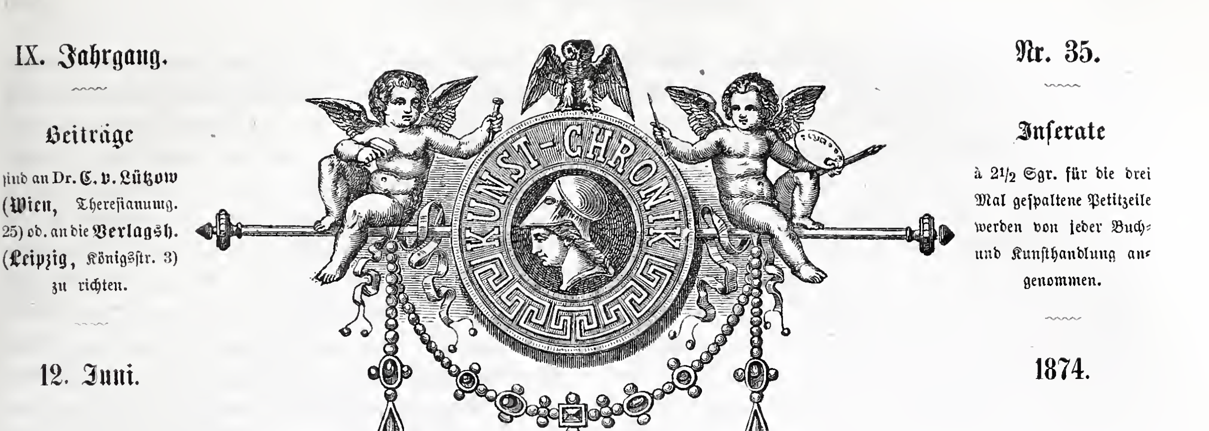
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

12. Juni.



Nr. 35.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause.

III.

Wien, Ende Mai 1874.

P. F. Der berühmteste unserer Porträtmaler, H. v. Angeli, war beim Beginn der Jahresausstellung nur durch das unvollendete Bildniß einer Dame vertreten. Im Mai kamen noch zwei Porträts von ihm hinzu, die jedoch den prächtig modellirten Kopf jener Studie (denn mehr will die Arbeit nicht sein) keineswegs in Schatten zu stellen vermochten. Der jungen schönen Blondine aus der hiesigen Aristokratie hat der Künstler all den sanften Reiz des Pinsels, über den er gebietet, grausam vorenthalten; sie schaut so kalt und hart aus dem Bilde heraus, daß es Einen frösteln könnte. Das Porträt des stattlichen Mannes im Reitkostüm ist von schlagender Wirkung; er steigt die Stufen hinunter und zieht den Handschuh an, um im nächsten Augenblicke das Pferd zu besteigen: das Alles giebt dem Bilde etwas Lebendiges und Fesselndes; aber die Haltung ist nicht ohne Ostentation; wir ließen uns im Kleinen wohl gefallen, was bei der Ausführung in Lebensgröße affektirt wirkt. Die Malerei ist übrigens außerordentlich tüchtig, in einzelnen Partieen sogar brillant.

Auch H. Canon hat die Ausstellung in der zweiten Hälfte durch ein lebensgroßes Bildniß bereichert. Ueber die Aehnlichkeit desselben muß Referent sich des Urtheils begeben. Als malerische Leistung verdient das Werk — abgesehen von der unschönen Zeichnung der Arme und Hände — alles Lob. Namentlich die obere Partie des Kopfs mit den wasserhellen, sprechenden Augen und einzelne Theile der schwarzen, mit Perlen und Brillanten reich besetzten Kleidung sind als vorzüglich zu bezeichnen.

Während es Canon damit gelungen ist, manche Scharte aus früherer Zeit glücklich auszuwetzen, hat sich Makart mit seinem Porträt (der Sängerin Frl. Tagliana) keine neuen Lorbeern geholt. Nur die schönen braunen Augen sind von wunderbarer Klarheit und Lebendigkeit des Ausdrucks, alles Andere dagegen ist manierirt und geradezu häßlich; das bekannte tiefe Roth bildet den Grundton des malerischen Akkords.

Als koloristisches Tonstück von hohem Reiz, aber sehr flüchtiger, an's Rohe streifender Ausführung ist hier zunächst die „Lautenschlägerin" von J. Fux zu nennen: eine schwarzhaarige Zigeunerin in granatrother Tracht, die als Dekoration in geschmackvoll gewählter Umgebung ihre Wirkung machen wird. Auf diesem Felde liegt überhaupt unsres Erachtens der eigentliche Beruf dieses begabten Künstlers.

Unter den zahlreichen Bildnissen, welche George-Mayer ausgestellt hat, ist das eines bekannten Wiener Kunstfreundes (Nr. 250) durch Aehnlichkeit und Schlichtheit der Auffassung besonders ansprechend. Der linken Hand, welche auf der Lehne des etwas klein gerathenen Stuhles ruht, hätten wir eine gefälligere Anordnung gewünscht. — Ein treffliches Porträt Hansen's lieferte Chr. Griepenkerl. — Von den übrigen Werken dieser Gattung nenne ich noch Lafite's männliches Porträt (Nr. 314) und die Bildnisse von Noltsch, Gaul, Klaus, Pesky und Vita.

In der Genremalerei hat die Wiener Schule zwar nicht so ausschließlich das Feld behauptet, wie im Porträt, aber die erfreulichsten Leistungen gehören auch auf diesem Gebiete der einheimischen Produktion an. Den Ehrenplatz im großen Saal nimmt A. Schönn's „Heimkehr der Fischer" (Motiv aus Chioggia) ein: ein Bild, welches dem kürzlich in dieser Zeitschrift publicirten „Fischmarkt" an koloristischem Reiz allerdings den Rang nicht streitig machen kann, im Uebrigen aber den tüchtigen Charakteristiker und farbenhellen Schilderer südlichen Lebens uns in seiner vollen Kraft zeigt. Das umfangreiche Gemälde wurde an einen englischen Kunstliebhaber verkauft. — Fr. Friedländer stellte diesmal nur ein kleines anspruchsloses Bild aus: „Der Antrag" betitelt, welches ich aber manchen figurenreichen Werken seiner letzten Jahre vorziehen möchte. Ein schwäbischer Bauer, der die Blüthe des Mannesalters bereits überschritten hat, macht einer in Wittwentrauer vor ihm sitzenden Bäuerin einen Heirathsantrag. Der Moment ist fein und ohne jedwede Sentimentalität erfaßt, die Malerei frisch und sorgfältig: das Ganze eines Vautier würdig. — Hiernach sind zunächst Leop. Müller's „Geistliche im Klosterhof" zu nennen: zwei Fanatiker von roh sinnlichem Gesichtstypus, deren dunkle Gestalten sich unheimlich abheben von dem brütenden Sonnenlicht, welches auf dem Klostergemäuer liegt. Das Bild zeigt uns den geistvollen Beobachter und begabten Koloristen von seiner besten Seite.

Diesen drei Vertretern der älteren Generation reihen wir einige reizende Werke jüngerer Wiener Künstler an, welche ihren Hauptwerth sämmtlich in der fein abgewogenen malerischen Wirkung besitzen. Franz Ruben's „Indulgentia plenaria" ist das bedeutendste dieser Bilder: eine im Motiv zwar nicht mehr ganz neue Scene aus dem römischen Leben, die auch als Komposition manches zu wünschen übrig läßt, uns dafür aber durch eine Reihe prächtiger Charakterköpfe (des vor der Kirchenthür sitzenden Bettlervolks), durch plastische Modellirung der Gestalten und besonders durch zarte und harmonische Farbenstimmung vollauf entschädigt. Bei tüchtigem Fortschreiten auf der glücklich betretenen Bahn und wenn es ihm gelingt, mehr Leben und Bewegung in seine Bilder zu bringen, darf der junge Künstler schöner Erfolge sicher sein. Er ist auf dem besten Wege, es in koloristischer Beziehung dem ihm etwa gleichaltrigen Eugen Blaas zuvorzuthun, der in seinem „Besuch im Kloster" zwar ein recht hübsches, fein empfundenes und delikat gemaltes Bild ausgestellt, aber damit vor seinen früheren Werken keinen nennenswerthen Vorsprung gewonnen hat. — Eine ganze Reihe von tüchtig gemalten Studien und Genrescenen, Früchte des längeren italienischen Aufenthalts, hat der talentvolle Rudolf Geyling zur Ausstellung gebracht. Besonders unter den kleinen Bildern ist manches höchst Anmuthige: so z. B. die als Modell in's „Studio" gekommene Bäuerin, die vor einer Kopie von Tizian's „Himmlischer und irdischer Liebe" in verwunderter Betrachtung dasteht, und namentlich der köstliche Scherz der „Fischenden Amoretten". — Eine wahre Perle poesievoller Kleinmalerei ist der über einem Folianten brütende Mönch von L. Minigerode, einem Schüler Prof. Ed. Engerth's, von dem wir erst in einer der letzten Monatsausstellungen des Künstlerhauses ein Bildchen von gleichwerthiger Feinheit des Tons zu erwähnen hatten. Bei dem Bilde des lesenden Mönchs gesellt sich zu der ansprechenden Gesammtwirkung eine Schärfe und Solidität der Detailausführung, welche uns unwillkürlich den oft mißbrauchten Namen Meissonier auf die Lippen bringt. — Auch Sigmund L'Allemand hat diesmal, außer zwei Schlachtbildern von seiner gewohnten Tüchtigkeit, ein kleines Genrestück: „Der Spazierritt" ausgestellt, das in fleißiger Ausführung und malerischem Reiz, vor Allem des Kopfs des Reiters, seines Gleichen suchen darf. — Unter den Bildern aus dem Soldatenleben will ich zweier lebendiger Vorposten- und Avantgarde-Stückchen von A. Bensa, einem geschickten Nachahmer Pettenkofen's, gedenken.

Die beiden Hauptbilder der Münchener Genremalerei, welche auf der Ausstellung wieder zahlreich vertreten ist, die „Herrgottshändler" von Mathias Schmidt und Kurzbauer's „Grundlose Eifersucht" wurden bereits von Ihrem Münchener Korrespondenten ausführlich beschrieben und gewürdigt. Dem großen und verdienstlichen Bilde des Ersteren soll dadurch sein Werth nicht geschmälert werden, daß wir ihm ein anderes, viel kleineres und unscheinbareres Werk von derselben Hand vorziehen, nämlich die schöne Bäuerin, die beim Flötenspiel eines vor ihr sitzenden Burschen in Gedanken versunken ist (Nr. 18 des Katalogs): ein so tief innerlich empfundenes und reizvolles Bild, wie wir lange keines von einem Münchener Meister gesehen. Auch die „Herrgottshändler" sind reich an feiner Beobachtung und scharfer Charakteristik, aber der Aufwand ist zu groß für das Grundmotiv, und die nun nachgerade schon banal gewordene Tendenz, den Pfaffen etwas anzuhängen, gar zu dick aufgetragen. Auch in der Gesammtwirkung (die allerdings durch das grelle Oberlicht des Wiener Künstlerhauses wohl stark beeinträchtigt wird) stehen die „Herrgottshändler" hinter dem erwähnten kleineren Werke von Schmidt zurück. Kurzbauer hat in seinem eifersüchtigen Bauernburschen wieder einen jener Prachttypen geschaffen, wie sie nur dem echten Talente gelingen. Im Uebrigen ist das Bild nicht so gut „erzählt", wie wir es von dem Meister der „Ereilten Flüchtlinge" gewohnt sind. Köst-

lich äußert sich die schalkhafte Freude der Freundin an dem gelungenen Streich; die weibliche Hauptfigur des Bildes dagegen, die den verrätherischen Strauß in der Hand hält, ist nicht recht klar in Haltung und Ausdruck. Kurzbauer hat außerdem zwei allerliebste Kinderbildchen ausgestellt, die an lustiger Naivetät der Auffassung und malerischem Werth mit Knaus wetteifern. — Von den beiden Bildern Defregger's „Sonntag Nachmittag" und „Das erste Bilderbuch" geben wir auch dem kleineren, letztgenannten wieder den Vorzug; die Ausführung ist allerdings eine gar flüchtige, aber Empfindung und Ausdruck haben dadurch nicht gelitten, während uns aus dem größeren Bilde kein voller Wiederschein der großen Begabung Defregger's, nur da und dort ein Lichtstrahl scharfer Beobachtung entgegenleuchtet. — Von den übrigen Münchenern bezeichnen Gysis („Mohr und Kind") und Pixis („Abfahrt zur Hochzeitsreise") die äußersten Pole flotter, breiter Charakteristik und überzahmer, süßlicher Stimmungsmalerei. Bleibt uns nur diese Wahl, so ziehen wir die erstere vor, so brutal sie sich auch oft anläßt. Pixis genügt nur den mäßigsten Ansprüchen, wie man sie etwa an einen Illustrator von Haus- und Familienchroniken altväterlichen Stils machen darf. Ein echter Genremaler packt Menschen und Dinge herzhafter an.

Die Kunstschätze Anhalts.

W. Hosäus, Die Wörlitzer Antiken. Dessau 1873.
Derselbe, Die Gemäldegalerie des Stiftsschlosses zu Mosigkau. Dessau 1874.

Den zahlreichen und nicht unbedeutenden Kunstschätzen Anhalts ist bisher weder vom kunstverständigen noch vom kunstliebenden Publikum besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden. Diese Vernachlässigung erklärt sich einmal aus der Zersplitterung der Sammlungen, welche deren Betrachtung nur mit großem Zeit- und Kostenaufwande zuläßt, dann aber auch daraus, daß die vorhandenen Kunstschätze zu wenig bekannt sind. Die Publikation einer Kategorie derselben, der Antiken zu Wörlitz von Gerlach, blieb unvollendet und befindet sich nur in den Händen Weniger. Beide oben genannten Arbeiten haben sich die dankenswerthe Aufgabe gestellt, das Publikum auf die in Wörlitz in verschiedenen Gebäuden aufgestellten Antiken und die im Stiftsschlosse zu Mosigkau bei Dessau befindliche Gemäldegalerie aufmerksam zu machen. Der Verfasser wollte nicht als Fachgelehrter wissenschaftliche Kataloge liefern; er bezeichnet bescheiden als Zweck seiner „Wörlitzer Antiken", die Männer der Wissenschaft wiederum an ihre Schuld erinnern zu wollen, diese Ueberreste antiker Kunst einer eingehenderen Betrachtung zu würdigen.

Unter den 70 Nummern der ersten Beschreibung, in welche allerdings auch einiges Moderne aufgenommen ist, — so z. B. der bei Gerlach als antik gegebene Satyrkopf (No. 51 bei Hosäus), — finden wir manches interessante Stück. Außer den schon bei Gerlach publicirten Werken: der kleinen vierfigurigen Gruppe (No. 9), welche nach dem Wandgemälde bei Helbig (Campan-Wandgem. No. 1142) auf Herakles und Iole oder Auge zu deuten ist, dem Kolossalkopfe der Artemis (No. 10), der verwundeten Amazone (No. 11), dem Kolossalkopfe der Kybele (No. 12), der Statuette des trunkenen Herakles (No. 13), dem trefflichen kleinen Heraklestorso (No. 43) dürften besonders zu erwähnen sein ein weiblicher Kolossalkopf (No. 2), tüchtige Kopie eines griechischen Werkes der besten Zeit, wahrscheinlich eine Amazone, und der Kopf eines Jünglings (No. 5), welchen der Verfasser mit No. 49 der Münchener Glyptothek vergleicht. Die Musenstatuen des sogenannten Pantheon bilden keine zusammengehörige Gruppe, wie aus der Verschiedenheit der Größe hervorgeht, ferner auch aus dem Umstande, daß die als Kalliope und Klio restaurirten Figuren (No. 29 und 31), abgesehen von Größe und Ausführung, völlig übereinstimmen.

Die 48 Nummern (fast lauter Niederländer) umfassende Mosigkauer Sammlung ist eine wahre Perle. „Die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Sammlung wird wesentlich dadurch erhöht, daß dem Berichterstatter rücksichtlich der Bestimmung der einzelnen Bilder neben vielen auf den Bildern selbst befindlichen Zeichen und Inschriften noch schätzbare archivalische Nachrichten zu Hülfe kommen, so daß von der Mehrzahl nicht allein der Meister mit Bestimmtheit angegeben, sondern auch die Geschichte, der frühere Taxwerth und Anderes vielfach festgestellt werden kann." (Hosäus S. 6.) Hier mögen nur folgende Gemälde hervorgehoben werden: No. 2 Hannemann, weibliches Bildniß; No. 5 Jordaens, Apollo und Marsyas (?); No. 10 und 42 Hühner von Hondekoeter; No. 11 Mignon, Stillleben; No. 17 Rombouts, musicirende Gesellschaft; No. 18 Anton van Dyck, Prinz Wilhelm II. von Oranien als Kind, das Hauptstück der Sammlung, eins der besten Werke des Meisters; No. 20 Alsloot, Winterlandschaft; No. 23 Boel, Eber von Hunden verfolgt; No. 30 Rubens' Schule, Meleager und Atalante; No. 35 Karel du Jardin, Thierstück mit Landschaft; No. 38 Roos, do.; No. 46 Daniel Seghers, Blumenstück, in der Mitte eine Pietas.

Dieser Sammlung stellen sich die übrigen Anhalts, besonders die des Herzogl. Schlosses und des Amalienstiftes zu Dessau und die zu Wörlitz (im Schlosse und im sogenannten gothischen Hause), würdig zur Seite, so daß gewiß auch diese das Interesse weiterer Kreise in Anspruch nehmen dürften.

Leop. Julius.

Kunstliteratur.

Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler. Aus handschriftlichem Nachlaß zusammengestellt und bearbeitet von Hermann Uhde. Berlin, W. Hertz. 1874. 8°.

Dem deutschen Leser haften die goldenen Blätter aus Goethe's Wahrheit und Dichtung so hell in der Erinnerung, daß immer willkommen erscheint, wer uns durch Mittheilungen aus des Altmeisters Lebensjahren in eine ähnliche Stimmung zu versetzen vermag.

Viele Gestalten haben sich in den Zauberkreis gedrängt, den Goethe gezogen; auch die von Hermann Uhde „aus handschriftlichem Nachlaß" mit Sorgfalt und emsigem Fleiße zusammengestellten Aufzeichnungen hauchen dem Schatten der Malerin Louise Seidler (geb. zu Jena 1786 am 15. Mai — gest. 1866 zu Weimar) wieder frisches Leben ein. Nach kleinen Jugend- und Familienereignissen, die an und für sich bedeutungslos erscheinen, aber der Darstellung das Gepräge des wahrhaft Erlebten und Empfundenen aufdrücken, während auf jeder Seite freundlich-helle Streiflichter auf Goethe fallen, werden wir allmählich in ein größeres Leben eingeführt. Interessant bleibt es stets, bei Künstlern und Dichtern die ersten Anfänge der Kunst zu belauschen, ihre eigene Erklärung und Erinnerung hierüber zu vernehmen. Louise Seidler, die drei Jahre in einem Pensionat zu Gotha verlebte und zur Jungfrau gereift nach Jena in's Elternhaus zurückkehrte, gibt uns freilich hierüber wenig Aufschluß; es ist im Anfang ihrer Biographie mehr von Musik als von Malerei die Rede. Allein es ist eine häufig beobachtete Erscheinung, daß sich bei Künstlern und Geistern zweiten Ranges erst spät die Lebensentscheidung einstellt, während sich das Genie früh selbstbewußt der Richtung hingiebt, in der es Großes zu leisten berufen ist. Es schweben nun die Silhouetten von Minna Herzlieb, Tieck, Dorothea, dem alten Knebel an uns vorüber, bis die Pastellkopien des Malers Roux aus Dresden auf das empfängliche Gemüth unserer Heldin den lebhaftesten Eindruck machen. Ueberraschend schnell kommt ihr nach der Schlacht bei Jena mit dem Oberarzt Geoffroy vom Corps Bernadotte's das Brautglück, und auf derselben Seite schreibt sie: „Allein es sollte „nicht von langer Dauer sein; die Pflicht rief den „theuren Mann von meiner Seite. Ein Briefwechsel „folgte — die herzlichen Zeichen treuester Liebe liegen „vor mir; mehr als ein halbes Jahrhundert ist seitdem „geschwunden, mein Haar ist gebleicht, mein Gesicht ge„furcht, mein Auge stumpf. Aber dennoch kann ich nur „mit tiefer Bewegung die vergilbten Blätter betrachten, „welche seine theuren Schriftzüge tragen und welche „man eines Tages mit mir einsargen wird."

Fortan gehört ihr Leben der Kunst, der Freundschaft, der Kindesliebe und den Bedrückten und Nothleidenden. Wir hören, daß sie trotz dem nun folgenden Ungemach und Seelenschmerz, oder vielmehr zur Abhülfe und Linderung, sich in Musik und Zeichenkunst vervollkommt. Aber erst in Dresden wird es ihr vor unsterblichen Gemälden klar, was noch ihre Lebensaufgabe sein kann. Sie sieht Goethe'n in der Galerie, er interessirt sich für die Künstlerin und die Beziehungen erhalten sich bis zum Tode. Sie malt ihn und durch seine Vermittlung manches andere Porträt.

Kriegszeiten kommen und gehen — 1813 — wir erfahren, wie Professor Rieser mit Goethe über die großen Weltereignisse spricht und sie sich dahin einigen: „Daß „Frankreich im Kampfe mit England untergehen müßte, „weil das Meer gewaltiger und lebendiger als die „starre Erde ist und beide Elemente durch Feuer re„präsentirt werden!" Ein theoretischer Ausspruch, der heute Manchen sonderbar anmuthen mag.

In München geht Louise bei Schelling und Jacobi aus und ein und genießt den Unterricht Langer's. Sie malt einen Christus als „Wischnu", nach einem grotesken Auftrag des Herzogs August von Gotha. Der nordische Dichter Atterbom sieht das Bild im Werden und prophezeit, daß es wirklich ein Meisterstück poetischer Malerei werde. Durch die materielle Unterstützung des wunderlichen Herzogs kommt sie endlich nach Rom, von Henriette Herz angeregt. Dort verlebt sie mit Männern und Frauen, deren Namen heute alle der Kunst- und Literaturgeschichte angehören, selige Tage, den Lenz und den Sommer ihres Lebens.

Interessante Liebesbeziehungen Thorwaldsen's deckt uns ihr römisches Tagebuch auf, die Zauberlaterne führt auch Grillparzer vorbei, und eine Reihe von römischen und neapolitanischen Schilderungen, dem unmittelbaren Eindruck entstammend, liest sich angenehm wie ein Roman, denn Leid und Freud zieht, wie das Leben, an uns vorüber.

In Florenz kopirt sie die Madonna Tempi und del Granduca, sowie die del Cardellino, welche letztere Kopie Friedrich Preller als „die beste erklärt, die er je gesehen." Nach Rom zurückgekehrt, tritt sie dem Hause Niebuhr's näher; die Seiten, die sie dem Angedenken dieser Zeit und diesen Gestalten widmet, sind von wahrhaft rührender, liebenswürdiger Einfachheit und Anspruchslosigkeit. Im Jahre 1823, 36 Jahre alt, verläßt sie Rom, um ihren kranken Vater zu pflegen, und die befreundeten Künstler vereinigen sich zu einem sinnigen Abschiedsfeste, das sie in ergreifenden Worten schildert.

Mit sonderbarer Bewegung erblickt der Leser das nächste Blatt, das die Zahlen 1823—1866 trägt. Sie selbst schilderte eben den Höhepunkt ihres Glücks und fragt sich, „ob es nicht besser sei, an der Pyramide des

Cestius für immer zu ruhen, als nach Deutschland zurückzukehren!" — Was sollen nun noch 40 Lebensjahre bringen! — Mit Bedauern erfährt der Leser alsbald, daß die herrliche Beschreibung der eigenen Apotheose in Rom auch die letzten Selbstaufzeichnungen der Künstlerin waren.

Sie weilt wieder in Weimar, wird Zeichenlehrerin der Prinzessinnen Maria und Augusta — der jetzigen deutschen Kaiserin, die sich ihrer auch noch nach 40 Jahren liebevoll erinnerte — und beschließt ihre Lebensbahn als Kustodin der Großherzoglichen Gemäldesammlung. — Auf jährlichen Ausflügen sieht sie wohl noch Paris, die Schweiz und malt bis an ihr Lebensende. Im Alter tröstet sie sich mit dem sinnig-schönen Gedanken: „Erinnerung ist ja das einzige Paradies, aus dem wir nicht vertrieben werden können!"

Der Rest — ist Sterben! Alle Lichtlein und das größte Licht löschen um sie her. Goethe, tiefbeweint, geht zur Ruh und viele Freunde und Freundinnen. Nur Louise Seidler sieht nochmals das gelobte Land.

Wer an einem stillen, edlen, anspruchslosen Charakter Freude hat, der wird dies Buch mit Genuß und Vergnügen lesen, und wir können es Jedermann auf's Beste empfehlen. A. F.

Kunstvereine.

Wiener Künstlergenossenschaft. Unter dem Vorsitze des Vorstandes, Rudolph Alt, fand am 1. Juni Abends eine außerordentliche Plenarversammlung statt, in der eine Zuschrift des Sekretärs des Erzherzogs Karl Ludwig zur Verlesung kam, in welcher bekanntgegeben ward, daß der Herr Erzherzog-Protektor einen Stiftungsbetrag von 12,000 fl. Silber-Rente der Genossenschaft gewidmet habe. Von dem Erträgnisse dieser Stiftung sollen alljährlich drei Medaillen zu je 30 Dukaten, und zwar zwei an inländische und eine an ausländische Künstler vertheilt werden. Die Vertheilung dieser Preise erfolgt während der Jahresausstellung, die Zuerkennung geschieht durch die Künstlergenossenschaft, der Herr Erzherzog behält sich jedoch die Bestätigung vor. Aus den Aktiv-Resten soll ein Reise-Stipendium geschaffen werden, dessen Zuerkennung dem Erzherzog-Protektor obliegt. Das Stiftungskapital verbleibt in der Verwaltung der Wiener Künstlergenossenschaft und fällt nur im Falle der Auflösung derselben an den Stifter oder dessen Descendenten zurück. Der Erzherzog erwartet von dem Vorstande der Wiener Künstlergenossenschaft die Vorlage der bezüglichen Stiftungs-Urkunde. Mit stürmischen Bravorufen wurde die Bekanntgabe dieser Zuschrift aufgenommen und auf Antrag des Vorsitzenden dem Erzherzog-Protektor ein dreimaliges Hoch gebracht. Außerdem wird eine Deputation der Künstlergenossenschaft den Dank derselben dem Erzherzog überbringen. Herr Granichstädten theilt noch mit, daß das Resultat der am 31. Mai geschlossenen Jahresausstellung ein befriedigendes gewesen, indem inclusive der Provision von 641 fl. vom Bilderverkaufe ein Betrag von 5912 fl. eingenommen wurde. Die Ankäufe beliefen sich auf die Summe von 20,000 fl.

Vermischte Nachrichten.

Archäologische Gesellschaft in Berlin. In der Sitzung vom 5. Mai sprach Herr Professor Wilmanns über seine im Auftrage der Akademie der Wissenschaften im letzten Winter ausgeführte Reise durch die Regentschaft Tunis. Die Resultate, über die er eine kurze Uebersicht gab, sind sehr befriedigend gewesen; außer den bereits bekannten Inschriften, die er zum größern Theil wiedergefunden, beläuft sich die Zahl der neuen auf etwa 900 lateinische, 140 phönicische und einige numidische und berberische: unter ihnen eine bilingue phönicisch-lateinische, eine andere phönicisch-berberische. Unter den lateinischen nehmen das Hauptinteresse ein römisches Senatusconsultum, einige größere Ehrenbasen und Steine in Anspruch, auf denen wir eine Reihe antiker Städtenamen zum ersten Male finden. Zum Schluß sprach der Reisende über eine von ihm gefundene christliche Basilika mit einer großen Anzahl christlicher Inschriften. — Herr v. Sallet besprach die Nachahmungen von Münztypen im griechischen Alterthum. Die Pallasköpfe der Münzen von Heraklea in Unteritalien werden in Pharsalus und in Cilicien nachgeahmt, die Typen von Posidonia und Gela in Sicilien von der kleinasiatischen Küstenprägung (Goldstateren), die Dekadrachmen von Syrakus wurden vielfach kopirt, so in Panormus (phönicisch-sicilische M.), in Syracus zu Agathokles Zeit, in Locri (Opus), Pheneos 2c. Arkadische Münzen (Stymphalos) werden genau in Chersonnesus, in Kreta nachgebildet u. s. w. In späterer Zeit ahmt man aus praktischen und Handelsrücksichten fremde Gepräge häufig nach, so die Diadochen, die Typen Alexander's. — Kopien vorhandener Kunstwerke, Statuen u. dgl. dürften sich bei autonomen Münzen kaum finden; erst in später Zeit, auf den Münzen der Kaiser, treffen wir genaue Kopien berühmter Kunstwerke, so bekanntlich den Zeus des Phidias auf Münzen von Elis, unter Hadrian geprägt. — Herr Engelmann legte die Zeichnungen einiger Vasenfragmente aus Athen vor, von denen das eine einer panathenäischen Preisvase anzugehören schien; sämmtlich zeigen sie ganze Figuren oder Gruppen auf Pfeilern oder Säulen, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß damit Nachbildungen von Statuen oder Gruppen, die in Athen aufgestellt waren, uns erhalten sind. Weiter zeigte er den Abdruck eines Reliefs aus Athen, welches wohl christlich ist und die Opferung Isaaks darstellt. — Herr Schöne machte Mittheilungen aus dem eingegangenen Bericht über die Schlußsitzung des römischen Instituts vom 24. April d. J. Hervorzuheben ist der von Dr. Klügmann besprochene Fund eines Fragmentes von einer Nachbildung des Schildes der Athene Parthenos des Phidias, sowie aus einem Vortrag des Prof. Henzen über die römischen vigiles, die einleuchtende Erklärung eines bisher unverständlichen, in den eingeritzten Inschriften eines Wachlokals bei S. Crisogono vielfach wiederkehrenden Ausdrucks: sebaciaria fecit und Aehnliches, wonach derselbe sich auf die Sorge für die nächtliche Beleuchtung des Wachtlokales 2c. bezieht. Derselbe kam nochmals auf das in der vorigen Sitzung bereits vorgelegte Werk von A. Conze in Wien zurück: Griechische Götter und Heroengestalten, 1. Abtheilung, Wien 1874 und wies auf die belehrende Uebersicht hin, welche dasselbe über die Entwickelung der hauptsächlichsten Gestalten der griechischen Kunst aus den der Ausbildung einer eigentlichen bildenden Kunst voraufgehenden mythologisch-poetischen Vorstellungen der Griechen durch die frühesten Versuche in künstlerischen Leistungen hindurch zu den Idealbildungen der großen Meister und ihrer Epigonen bietet. Derselbe legte auch die Abhandlung von Fr. Schlie: „Zu den Kyprien" vor, welche den ersten Theil bildet einer Arbeit über die Bedeutung der antiken Kunstdenkmäler für die altgriechischen Epopöen. Nachdem sodann Professor Dr. Matz zum Mitgliede der Gesellschaft aufgenommen worden war, theilte zum Schluß Hr. Schubring noch mit, daß Cavallari durch seine emsigen Forschungen in Selinunt wieder einen kleinen Tempel entdeckt hat, von dem jetzt die Säulen und Anten des Pronaos, sowie ein Altar blosgelegt sind, und Hoffnung vorhanden ist, daß auch der Peripteros gefunden werden wird. (Voss. Ztg.)

△ **Ein neues Bild von Franz Adam.** Es mögen etwa zwei Jahre sein, als im Münchener Kunstverein eine Skizze von Franz Adam ausgestellt war, welche in kühnen Pinselstrichen den Angriff einer französischen Reiterdivision auf eine deutsche Infanterie-Abtheilung und dessen Zurückweisung zum Gegenstande hatte. Nun hat der berühmte Künstler das kolossale Bild, dessen Entwurf er uns damals vorführte, mit einer Meisterschaft ohne Gleichen vollendet, welche mich dazu drängt, dieses Werk für das bedeutendste von allen, welche den großen Raçenkampf zum Ausgangspunkte nehmen, zu erklären. Der Vorgang, den der Künstler darstellte, ist folgender: Während der Schlacht von Sedan arbeitete eine große

deutsche Batterie auf der Höhe hinter dem Dorfe Floing zum größten Nachtheile der um Sedan zusammengedrängten Franzosen. Eine aus Chasseurs d'Afrique, Lanciers und Husaren bestehende Brigade erhielt den Befehl, diese Batterie zu nehmen, stieß aber dabei im Thale auf eine Abtheilung des 95. Infanterie-Regiments (Sachsen-Meininger) und des 32. Infanterie-Regiments (Preußen) unter dem Kommando des Generals Schkopp. Links im Bilde hält dieser mit seinem Stabe; Oberst von Kontzki und Oberst von Förster dicht hinter der Linie, die sich von vorne tief in's Bild hineiu erstreckt und dann im rechten Winkel sich an eine lange Gartenmauer lehnt. Das ist die Position, welche die französische Reiterei zu sprengen den Auftrag hat. Rechts im Bilde fällt ziemlich steil ein Hügel ab, an dem die Straße von Sedan sich hinzieht und der mehrere terrassenartige Abstufungen zeigt. Ueber dieses abschüssige Terrain jagen die französischen Reiter im gestreckten Galopp herunter. Schon sind die ersten unten im Thale und an der Linie der Deutschen angelangt, die sich einer Mauer gleich dem feindlichen Anprall entgegen stellen und ihren Gegnern einen Regen von Spitzkugeln entgegen senden. So furchtbar der Stoß, so erfolglos bleibt er. Roß und Reiter kollern unter dem Blei und Bajonette über einander und die Nächsten hinterdrein wenden ihre Rosse in wilder Flucht bei Seite. Nicht nach hinten. Denn von hinten ergießen sich immer neue Ströme von Reitern die Höhe herab um nach wenig Minuten den Kameraden zu folgen. Aber einem solchen Feinde gegenüber ist Flucht keine Schande. Wie mit dem Boden verwachsen stehen die Söhne Deutschlands, wie wüthend der Anprall immer neuer Gegner, sie wanken nicht. Und auf den wüthenden Kampf schaut eine friedliche, liebliche Landschaft, schauen waldreiche Höhen und ein freundliches Dorf, wie sie sonst auf das Treiben der Schnitter gesehen. — Adam hat mit feinem Takte die Episode vermieden, welche das große Ganze in Theile zerbröckelt und hat doppelt Recht daran gethan; denn der jüngste Tambour und der letzte Füsilier haben gleichen Anspruch auf die Ehre des Tages. Wie oft ich im Laufe der Woche kam, mich an dem prächtigen Bilde zu erfreuen, immer fand ich Neues daran zu rühmen und immer trat mir ein charakteristischer Zug, eine Schönheit der Zeichnung und der Farbe entgegen, die mir vorher entgangen gewesen. Es ist geradezu unglaublich, welche Fülle des Wissens und Könnens in diesem umfangreichen Bilde mit dem hundert und hundert Menschen und Pferden niedergelegt ist. Welche tiefen Studien sind in demselben verwerthet! Welcher reiche Schatz von künstlerischen Erfahrungen ist nothwendig, um nur Eine dieser Figuren so zu zeichnen und zu malen, wie wir sie hier vor uns sehen! Das Bild wurde im Auftrage des Herzogs von Sachsen-Meiningen gemalt.

Z. **In Darmstadt** wurde früher schon öfters die Frage eines Neubaues für die öffentlichen Sammlungen erörtert, so auch kürzlich wieder in der Abgeordnetenkammer. Die Kunstsammlungen, die man in ihrer jetzigen Anordnung ungefähr seit der Stiftung Ludwig's I. im Jahre 1820 datiren kann, sind gleich der Hofbibliothek im Residenzschlosse untergebracht; unter die werthvollsten Gegenstände des Museums zählen prächtige Erzeugnisse des Kunsthandwerks aus dem Mittelalter und der Renaissance, wie Elfenbeinarbeiten, Emailwerke, kostbare Prunkgefäße. Gerade diese Gegenstände sind in Sälen aufgestellt, die dicht über bewohnten Räumen liegen. Die Gefahren, welche dieser Umstand mit sich bringen kann, sollten schon allein darauf hinweisen, wie nothwendig es sei, die Sammlungen zu isoliren. Die hessischen Stände werden bei der jetzigen so günstigen Finanzlage des Landes wohl nicht zögern, für ein eigenes Museumsgebäude die nöthigen Mittel zu verwilligen. — Die Frage des Theaterbaues zu Darmstadt scheint, wenigstens was die materielle Seite betrifft, einer günstigen Lösung entgegen zu gehen.

B. **W. Kaulbach** zeichnete als Schüler der Düsseldorfer Akademie einen großen figurenreichen Karton, „Das Manna-Sammeln in der Wüste" darstellend. Ernst Förster erwähnt desselben in seinen Erinnerungen und erzählt, wie er Kaulbach damals gefragt, was ihn bewogen habe, gerade diesen Gegenstand zu wählen, worauf derselbe geantwortet, wie er sich schon in früher Jugend in die Lage der hungrigen Israeliten zu versetzen reichlich Gelegenheit gehabt, und wie er auch jetzt noch oft den Wunsch hegen müsse, daß ihm das tägliche Brod vom Himmel fallen möge. Dieser Karton, der sehr sorgfältig ausgeführt ist, blieb bei Kaulbach's Abreise von Düsseldorf 1827 dort zurück und wurde von dem Gymnasial-Oberlehrer Professor Durst, bei dem der Künstler gewohnt, gut aufgehoben. Nach einer langen Reihe von Jahren verkaufte Durst, der seitdem auch gestorben ist, die Zeichnung an den Buch- und Kunsthändler Eduard Schulte, in dessen permanenter Gemälde-Ausstellung sie sich noch befindet. Sie ist 122 Centimeter hoch und 135 Centimeter breit und zeigt eine umfangreiche, wohlgegliederte Komposition, die freilich noch mit allen Schwächen einer frühen Jugendarbeit behaftet erscheint. Dennoch erweckt der Karton hohes Interesse, weil er wohl die erste selbständige Schöpfung ist, in der Kaulbach seine Kräfte prüfte, und so möchte es wohl wünschenswerth sein, dieses Erstlingswerk einer größern Sammlung einverleibt zu sehen, um anregende und belehrende Vergleiche mit den spätern großartigen Kompositionen des Meisters daran zu knüpfen.

B. **Die Landschaftsmaler Karl Irmer und Karl Fahrbach in Düsseldorf** haben für das Hotel Dremel in Brüssel sieben große Rheinlandschaften ausgeführt, welche eine mit Glas gedeckte Verbindungshalle zwischen zwei Gebäuden zieren sollen. Sie sind mit Wachsfarben auf Leinwand gemalt und für einen Raum von 17 Meter Länge und $2_{,40}$ Meter Höhe berechnet, so daß sie wohl für die größten landschaftlichen Darstellungen gelten können, die bisher aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen sind. Die Ansichten von Oberwesel, Burg Rheinstein, Caub, Bacharach, dem Mäusethurm und dem Loreleyfelsen haben ein Längenformat, in der Mitte derselben aber wird sich als Höhenbild mit einer Breite von 6 Metern der Rolandsbogen mit dem Drachenfels und dem Siebengebirge erheben. Wir sind überzeugt, daß die Gemälde der deutschen Kunst im Auslande zur Ehre gereichen werden.

Vom Kunstmarkt.

N. **Leipziger Kunstauktion.** Wir machen unsere Leser auf die Versteigerung der auserlesenen Kunstsammlung des Herrn D. D. T*** aufmerksam, welche am 25. dieses Monats durch Herrn W. Drugulin in Leipzig veranstaltet wird. Obgleich weniger als neunhundert Nummern umfassend, rollt der von bewährter sachkundiger Hand verfaßte Katalog auf diesem beschränkten Raume doch an Kupferstichen und Formschnitten, Niellen, Schrotblättern, Ornamenten, Stickmusterbüchern ꝛc. ein reizvolles, abwechselungsreiches Bild der hervorragendsten Originalleistungen vom Ursprung der graphischen Künste bis zum Höhepunkte der malerischen Aetzkunst vor uns auf, welches von einigen ausgezeichneten Arbeiten reproducirender Stichelvirtuosen des 17. und 18. Jahrhunders würdig umrahmt wird. Der Sammler hat es verstanden, nicht nur das einschlägige Material zu vereinigen, sondern auch Störendes und Geringfügiges fernzuhalten und auf diese Weise den Entwickelungsgang der Kunst mit kräftigen Zügen darzustellen, wobei auch das Gebiet der Ornamentik — der Vorbilder für das Kunstgewerbe, — auf welchem Deutschland bis zur Zeit des dreißigjährigen Krieges die erste Stelle einnahm, die gebührende Berücksichtigung gefunden hat. Den Ausgangspunkt der Sammlung bilden die Meister von 1464 und 1466: Schongauer, Israhel von Meckenen in überraschender Reichhaltigkeit, Mair von Landshut, Zasinger, Wenzel von Olmütz; im stammverwandten Niederlande Alart du Hameel, Bocholt und der Meister von Zwolle, neben welchen die, beiden gemeinsamen, Schrotblätter als wundersame, noch immer ungelöste Räthsel der Kunstforschung einhergehen; — in Italien die Niellen oder frühesten Arbeiten florentinischer Maler und Goldschmiede (von denen einige der merkwürdigsten vorhanden sind), Pollajuolo, Baldini und Botticelli, Mantegna, der Meister der Tarokkarten (vollständige Folge der Originale), Rosex ꝛc., die in unmerklichem Uebergange fortschreitender Technik zu Zoan Andrea, Marc Anton, Carracci, Dürer, Lucas von Leyden und den zierlichen Kleinmeistern Aldegrever, Altdorfer, den Beham, Pencz mit ihren schalkhaften und graziösen Erfindungen führen. Auf diesem Punkte, der vor wenigen Jahren noch als die Grenzscheide einer öden Wildniß galt, worin höchstens Amman, de Len, Goltzius und die Wierx als Wegweiser zu einer Wiedergeburt der Künste dienten, eröffnet sich plötzlich die Aussicht in den üppigen Blumenflor

der Ornamentik mit dem erfindungsreichen Virgil Solis, Flint, Wechter, dem Meister von 1551, Proger, Jan, Mignot, Birckenhultz, de Laune, Boyvin, Ducerceau, Vreedeman, Collaert, den Meistern der italienischen Stickbücher, und den fruchtbaren de Bry, die ihre würdigen Nachfolger bis tief in das siebenzehnte Jahrhundert haben. Allerdings bietet dieses anderer Früchte aus Deutschland, Frankreich und Italien nicht viele — wir sehen nur Bickart, della Bella, Galioth, Claude Lorrain, die Roos, Salvator Rosa und Prinz Rupert aufgeführt; dagegen hat jetzt die Kunst der niederländischen Malerradirer ihre herrlichste Entwickelung erreicht, und von diesen haben die hervorragendsten Meister, wie Berchem, A. van Dyck, Everdingen, Naeuwincx, Neyts, Ostade, Potter, Rembrandt, Ruisdael, Saftleven, einen großen Theil ihrer besten Schöpfungen beigesteuert, während sich einige weniger bekannte Künstler mit ebenbürtigen Hauptwerken anschließen. Wie schon erwähnt, sind auch die Kupferstecher im engeren Sinne nicht ganz unberücksichtigt geblieben, und Delff, Drevet, Cornelius van Dalen, Pontius, G. F. Schmidt, Corn. Visscher wenigstens durch mustergiltige Proben vertreten. — Indem wir der Specialitäten wegen auf den Katalog verweisen, können wir es uns doch nicht versagen, neben einigen Horarien auf Pergament, mit Miniaturen, zwei Nummern von Zeichnungen besonders hervorzuheben — die eine sieben Werkzeichnungen zu den 1339 bis 1340 erbauten Thürmen der Abtei Zwettl umfassend, welche früher für Arbeiten von Adam Krafft galten, — die andere ein Groteskenalphabet aus früher Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts, das wegen Reichthum der Erfindung, Sorgfalt der Ausführung, Größe der Dimensionen — 170 Millim. Höhe bei mehr als drei Meter Länge — und Trefflichkeit der Erhaltung zu den werthvollsten Reliquien altdeutscher Kunst gerechnet werden muß. Eine treue Reproduktion dieses Alphabets würde sicher Freunde finden.

Berichtigung.

In unserm Bericht über die Berathungen der Berliner Kommission zur Untersuchung der Gypsabgüsse Nr. 32, Sp. 507, Zeile 9 von oben muß es heißen: „Auch Geh. Rath Dielitz stimmte bei der Schlußabstimmung zu". — Geh. Rath Schöne, der von uns irrthümlicher Weise an dieser Stelle erwähnt war, hatte bereits von Anfang an mit dem die „Lasirung" betreffenden Beschlusse sich einverstanden erklärt.

Inserate.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Im Frühjahr 1872 erschien in splendider Ausstattung in einzelnen Abschnitten neu bearbeitet und vermehrt:

Populäre Aesthetik.

Von

Dr. C. Lemcke.

Vierte Auflage.

580 Seiten mit 55 Illustrationen. gr. 8. broch. 3 Thaler, sehr eleg. geb. 3½ Thaler.

Leipziger Kunst-Auction von C. G. Börner.

Montag den 22. Juni

Versteigerung mehrerer Privatsammlungen von

Prachtblättern des Grabstichels,

zum Theil nach Raphael in ausgezeichneten Exemplaren. Dabei **J. Keller's Madonna Sixtina nach Raphael in Remarquedruck, Longhi's Sposalizio nach Raphael vor der Schrift, R. Morghen's berühmtes Abendmahl nach Leonardo da Vinci in kostbarem Abdrucke vor der Schrift, Fr. Müller's Stich der Sixtinischen Madonna nach Raphael in prachtvollem und äusserst seltenem Abdrucke vor der Schrift, Schiavoni Himmelfahrt der Maria nach Titian vor der Schrift,** u. s. w. u. s. w.

sowie

die Stiche von **Volpato nach Raphael's Decorationen in den Loggien des Vaticans in einem trefflich colorirten Exemplare.**

Der Katalog, welcher interessante chalcographische Notizen enthält, ist gratis zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen oder direct und franco von der (109)

Kunsthandlung von **C. G. Börner** in **Leipzig.**

Die Mai-Hefte der **„Grenzboten"**, Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst, Verlag von Fr. Ludwig Herbig (Fr. Wilh. Grunow), Leipzig, bringen folgende Aufsätze:

Einige alte Mosaikbilder aus dem 12. und 13. Jahrhundert. Dr. R. Engelmann. — Aus den Memoiren eines deutschen Politikers. Deutschland zur Zeit des italienischen Krieges 1859. I. Bis zum Präliminarfrieden von Villafranca (Schluß). — Italienische Briefe. Erster Brief. Angelo de Gubernatis. — Vom deutschen Reichstag. — Briefe aus der Kaiserstadt. — Neuestes Rüstzeug zum Kampfe gegen die römische Hierarchie. Hans Blum. — Aus Beethoven's späterem Leben. Entstehung und Art der großen Messe. Von Ludwig Nohl. — Anton Birlinger's Buch über Schwaben. H. Rückert. — Freiheit und Recht in der menschlichen Gesellschaft. O. F. — Der Staat und die Bischofswahlen in Elsaß-Lothringen. Hans Blum. — Das jüngste Gericht über die Nationalliberalen in der zweiten Sächs. Kammer. (Aus Dresden.) — Roms Sieg über Preußen. Dr. Constantin Bulle. — Die neuere sicilianische Volksliteratur. — Vom deutschen Reichstag und vom preußischen Landtag. C—r. — Neues aus Goethe's handschriftlichem Nachlaß. C. A. H. Burkhardt. — George Grote. Dr. Gustav Wustmann. — Zur Suezkanalfrage. Arthur v. Studnitz. — Der verschluckte Zollverein. Ein französisches Mißverständniß. Hans Blum. — Vom preußischen Landtag. C—r. — Aus der diesjährigen luxemburgischen Kammersession. N. Steffen. — Zur Kriegsgeschichte 1870—1871. Viertes Heft des Generalstabswerkes. — Goethe's Tagebücher. (Tagebuch von 1777.) C. A. H. Burkhardt. — Eine Kirchengründung des 18. Jahrhunderts. Prof. W. Pückert. — Ein Diplomat als Weltreisender. — Die Regierungsfähigkeit der Conservativen in England. Aus London. — Vischer's humoristische Kriegsdichtung.

In meinem Verlage erschien:

Beiträge
zu
Burckhardt's CICERONE

III. Auflage
von
Otto Mündler, Wilh. Bode u. A.

kl. 8. br. 1 Thlr.
geb. (in gleicher Weise wie der Cicerone) 1 Thlr. 7½ Gr.

Leipzig, Anfang April 1874.
E. A. Seemann.

In meinem Verlage erschien:

VORSCHULE
zum
Studium der kirchlichen Kunst
von **Wilhelm Lübke.**

Sechste stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 226 Holzschnitten.

gr. 8⁰. broch. 2 Thlr., eleg. gebunden 2½ Thlr.

Leipzig. **E. A. Seemann.**

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Geschichte
der
Architektur.

Von
Prof. Dr. **Wilhelm Lübke.**

Vierte stark vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 712 Illustrationen in Holzschnitt. gr. Imp.-Lex.-8.

2 Bde. broch. 6⅓ Thlr.; eleg. geb. 7½ Thlr.

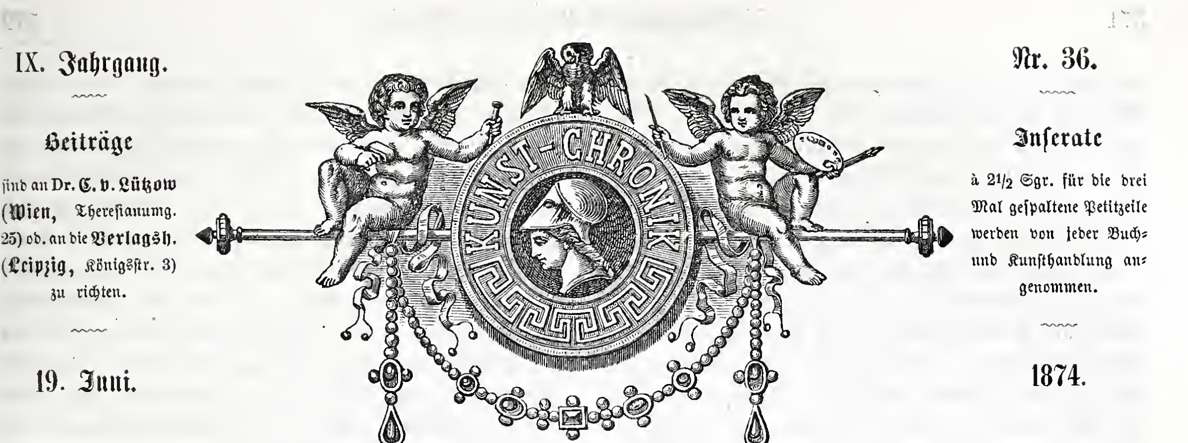
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

19. Juni.



Nr. 36.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Ausstellung der New-Yorker Akademie.

Schon seit einer Reihe von Jahren war die Ausstellung der Academy of design zu New-York in entschiedenen Mißkredit gekommen. Es wurden dort immer unverhältnißmäßig wenig Bilder verkauft, und die hervorragenderen Maler, welche Gelegenheit fanden, anderweitig über ihre Arbeiten zu verfügen, bedachten die jährliche Ausstellung entweder gar nicht oder höchstens mit ihren schwächeren Werken. Die früher befolgte Regel, nach welcher die Arbeiten jedes einheimischen Malers, ohne Unterschied, zur Aufnahme berechtigt waren, leistete der anmaßenden Stümperei auf bedenkliche Art Vorschub, so daß vorzüglich in den letzten Jahren der Besuch in der akademischen Ausstellung häufig ein Gefühl der Leere und Unbefriedigtheit hervorrufen mußte, wie es einen wohl in Gesellschaft geistloser Menschen zu überkommen pflegt; man hätte leicht zu dem irrigen Schluß kommen können, daß die Kunst hier überhaupt im Rückschritt begriffen sei. Nachdem dieser Zustand lang und oft genug von allen Seiten beleuchtet, beklagt und getadelt worden war, kam man endlich überein, alle Mittel aufzubieten, um durch die diesjährige Ausstellung den Ruf der Akademie und der amerikanischen Kunst überhaupt zu retten. Dies ist denn auch in vollem Maße gelungen, und unter den im Kataloge aufgeführten 418 Nummern finden sich manche verdienstvolle Werke der ersten amerikanischen Künstler, während man — Dank der wenn auch nachsichtigen Kritik, welche in Betreff der Aufnahme geübt wurde, — nur sehr wenige solcher Schreckbilder erblickt, dergleichen in vergangenen Jahren, als traurige Beweise der Selbsttäuschung und Verblendung, höchstens zur Warnung dienen konnten.

Im Vergleich mit frühern Ausstellungen muß dem Besucher die weit größere Anzahl von Genrebildern auffallen, welche früher weder der Zahl noch dem Werthe nach im Verhältniß zu den Landschaften standen, wohingegen diesmal manche der anziehendsten Leistungen dem Genre angehören. Man erkennt darin deutlich den günstigen Einfluß der Werke der deutschen und französischen Maler, gegen deren Einführung oft von einseitigen Nativisten ein grimmiges Geschrei erhoben wurde. Die eigentliche Historienmalerei ist dagegen so gut wie gar nicht vertreten, denn einige kleinere Bilder gehören, wenn sie auch geschichtliche Personen und Vorgänge darstellen, in Richtung und Auffassung dem historischen Genre an. Keinenfalls jedoch wird man dies als Mangel empfinden, denn was auch immer der Zukunft vorbehalten sein mag, gewiß ist, daß bis jetzt die hiesigen Maler auf dem historischen Felde noch keine großen Erfolge errungen haben, und zumal die Versuche, welche einige von ihnen mit der Heiligenmalerei gewagt haben, gar schauerlich ausgefallen sind.

Ein vortreffliches Bild von Eastman Johnson stellt einen Staatsgefangenen dar. In einem kellerartigen Gewölbe steht ein älterer Mann mit edlen Zügen, grauem Haar und Bart, mit der Hand auf einen in der Mauer befestigten eisernen Ring gelehnt, und schaut sehnsüchtig nach dem Lichte, das von außen durch das ihm unerreichbare Eisengitter hereinfällt. Der bei aller Anspruchlosigkeit und Einfachheit der Behandlung doch höchst wirksame Lichteffekt, der Gegenstand an sich, und vor allem die Erscheinung des Mannes,

das Gepräge der Gesinnungstreue, welches ihn als einen Märtyrer der Ueberzeugung, ein Opfer des Fanatismus, der Tyrannei oder Bosheit stempelt, alles vereinigt sich, um einen tiefen, nachhaltigen Eindruck hervorzurufen. Zwei andere Bilder von Eastman Johnson, Kinder darstellend, sind zwar ganz artig, aber von untergeordnetem Werth im Vergleich mit diesem Werke. F. W. Wood, der charakteristisch-nationale Gestalten und Zustände mit Talent behandelt, hat zwei anziehende Darstellungen geliefert. Die größere gewährt uns einen Blick in ein ländliches Postbureau, womit, wie überall auf dem Lande, ein Gewürz-, Kram- und Ellenwaarenladen verbunden ist. Ein junges, hübsches, rothhaariges Mädchen streckt ungeduldig die Hände nach dem Briefe aus, dessen Adresse der bedächtige alte Postmeister durch seine Brille viel zu langsam abliest. Niemand kann zweifeln, daß sie die Handschrift des fernen Geliebten schon längst erkannt hat. Daran zweifelt auch der junge Landmann keinen Augenblick, welcher, obschon anscheinend in eifrigem Gespräch mit einem alten Farmer begriffen, einen hastigen und nicht eben befriedigten Blick auf seine hübsche Nachbarin wirft. Nicht so viele Zuversicht spricht sich in dem Wesen einer Frau mit zwei Kindern aus, die zu fragen kommt, ob wohl ein Brief von ihrem Mann eingelaufen, der mit dem Unionsheer im Krieg ist. Zwei ergötzliche Figuren sind die beiden alten Männer, die Politiker des Dorfes, welche am Ofen sitzen und sich über die neuesten Kriegsnachrichten unterhalten. Steif und ausdruckslos ist dagegen eine junge Dame ausgefallen, die von einem eben so nichtssagenden Sohn oder Gehülfen des Postmeisters einen Stoff kauft. Beide sind augenscheinlich nur Lückenbüßer, um die linke Seite des Bildes auszufüllen. Das andere Bild von Wood stellt einen Holzfäger dar, der, obgleich mit einem hölzernen Bein, mit der Säge auf der Schulter rüstig und munter einherschreitet. Er braucht uns nicht erst zu erzählen, daß er sein Bein im Kampfe für die Union verloren, und dies glorreiche Bewußtsein ist es auch, welches ihm über seinen Verlust hinweghilft und ihn so zuversichtlich und unabhängig dreinschauen läßt, trotz seiner harten und wenig lohnenden Arbeit. — George H. Boughton, obgleich ein Engländer, der sich in England aufhält, wird von den Amerikanern häufig als einer der Ihrigen beansprucht, wahrscheinlich, weil er mehrfach mit Erfolg Scenen aus den Zeiten der ersten puritanischen Ansiedler dargestellt hat. Diesmal zeigt er uns den Puritanerhelden Miles Standish, mit acht seiner Krieger, von einem ergebenen Indianer geführt, auf dem Marsch, um einen Aufstand der Rothhäute zu unterdrücken. Die Gestalten an sich sind lebendig und ausdrucksvoll, und wenn auch die durch den Marsch veranlaßte gleiche Haltung und Stellung allzu einförmig wirkt, so fühlt man sich doch in die Situation versetzt. Ueberhaupt ist nicht zu leugnen, daß Boughton bei bedeutenden Schattenseiten, zu denen seine oft steife Zeichnung, der Mangel an Farbe, sowie häufige Verstöße gegen anerkannte Regeln gehören, es fast immer versteht, in dem Beschauer die Stimmung hervorzurufen, welche er beabsichtigt. Ein zweites Bild von ihm, „Die Vertrauten", liefert ebenfalls einen Beleg des Gesagten. Zwei junge Mädchen wandeln an einem heitern Herbsttag über ein weites Feld, das im Hintergrunde durch Unterhölz und Strauchwerk abgeschlossen ist. Die Gestalten sind farblos wie gewöhnlich, und dem flüchtigsten Beschauer muß die übermäßige Ausdehnung des Feldes auffallen, die außer allem Verhältniß mit der einfachen Scene und den beiden Figuren steht, die sich darauf fast verlieren. Dennoch muß man einräumen, daß die schwermüthige Heiterkeit, welche dem Herbst eigen ist, in vollem Maße darüber ausgegossen ist und in dem Beschauer das Gefühl der Einsamkeit erweckt, das den Wanderer an solchen Tagen auf ländlichen Spaziergängen zu überkommen pflegt. — D. Huntingdon, der sich sonst vorzugsweise mit Porträts und Landschaften befaßt, hat diesmal auch ein historisches Genrebild ausgestellt: „Clemens der Siebente und Karl der Fünfte in Tizian's Atelier". Der Moment an sich bietet eben kein besonderes Interesse dar, und eben so wenig hat der Künstler verstanden, ein solches hineinzulegen, denn die historischen Porträts allein können doch dafür nicht genügen, trotz sorgsamer und lobenswerther Auffassung. — Pietro Vaini, ein Italiener, stellt ein Bild aus, welches, wie der Katalog uns belehrt, „Veronica, die eifersüchtige Herzogin von St. Giuliano" darstellt, die ihre Nebenbuhlerin ermorden ließ und deren Kopf ihrem untreuen Gatten in einem Korb mit Wäsche übersendete. Der Moment ist gewählt, in welchem sie die Züge ihrer todten Feindin anstarrt. Das Bild erregt durch eine brillante Technik allgemeine Aufmerksamkeit, auf manchen Seiten sogar Bewunderung; aber keine Meisterschaft in der Ausführung könnte das Verbrechen gegen Schönheit und Geschmack sühnen, welches durch die Wahl des abscheulichen Gegenstandes begangen ist. Ein anderes Bild desselben Künstlers, „Nach dem Kriege", stellt die Wittwe eines Gefallenen dar, welche ihr Kind auf dem Arm, als Bettlerin umherwandert. Es macht einen schmerzlichen Eindruck, der durch keinen Lichtpunkt gemildert wird. Eine Ohrenbeichte in einer italienischen Kirche, mit reicher Architektur, von John F. Weir, sowie eine Marktscene in Rom von Robert W. Weir sind wohlausgeführte, wirksame Bilder. — William Page hat außer zwei Porträts einen lebensgroßen Shakespeare geliefert, der aber nur Entsetzen erregen kann. Man würde von einem so verfehlten Werke gar nicht sprechen, wäre Page nicht ein wissen-

schaftlich gebildeter Künstler, mit allen Kunstschätzen des Auslandes bekannt, der obendrein hier zu den Kunstautoritäten gezählt wird. Verirrungen und Fehler lassen sich demnach bei ihm keineswegs durch bloßen Naturalismus erklären, so daß man im Dunkeln darüber bleibt, ob man sie verkehrten Ansichten oder einem unheilbaren Mangel an künstlerischem Takt, und besonders auch an Farbensinn zuschreiben soll. Dieser Shakespeare, in der gebückten und geduckten Stellung, mit gesenktem Kopf, niedergeschlagenen Augen, schläfrigem und gleichgültigem Ausdruck und Fleischtönen, wie man sie etwa an Figuren von Papiermaché findet, ist ein wahres Beispiel künstlerischer Verirrung. Als ansprechende Bilder sind noch Perry Wood's Darstellungen ländlicher Gestalten und Zustände, sowie Genrebilder von A. W. Thompson, William Morgan, Julian Scott, James Linnel, R. E. Emslie und J. B. Irving zu erwähnen. Der Letztere stellt einen „Bücherwurm" aus, eine ergötzliche Figur, die nur zu sehr an Spitzweg's hier wohlbekannte Darstellung erinnert, um nicht als eine Nachbildung zu erscheinen. Alles Lob verdient ein Thierstück von A. Schenck: ein Trupp Schafe, die sich in den Auvergner Gebirgen im Schnee verirrt haben. Der Ausdruck der Angst in den Thieren ist mit großer Wahrheit wiedergegeben, und wären nicht die beiden vortrefflichen Hunde, welche die Verirrten bereits gefunden haben, und auf deren Ortssinn und Einsicht wir vertrauen dürfen, so könnte man das Bild nicht ohne ein Gefühl schmerzlichen Mitleids betrachten.

Unter den wie immer zahlreichen Porträts zeichnen sich die von Thomas Le Clear durch frisches Kolorit, sorgsame Behandlung und sprechende Lebendigkeit aus. Man braucht die Originale nicht zu kennen, um von der Aehnlichkeit überzeugt zu sein. Carl Brandt, D. Huntingdon und Thomas Hicks haben ebenfalls wohlgelungene Porträts ausgestellt.

Die Landschaft, früher fast ausschließlich der Zweig der Kunst, den die amerikanischen Maler mit Glück kultivirten, ist ebenfalls reich vertreten. Da ist eine prächtige Landschaft von James Hart, eine Landstraße, die durch ein Gehölz führt, vorstellend, welche sich durch eine viel wirksamere, künstlerischere Behandlung des Lichts auszeichnet, als den meisten hiesigen Landschaftsmalern eigen ist. Einen brillanten Seesturm — dem Kataloge zufolge ist es der von Dickens in David Copperfield geschilderte — stellt Edward Moran aus, sowie ein wohlgelungenes kleineres Bild, eine Kirche von Bäumen umgeben auf Staten Island. Bierstadt ist diesmal hinter seinem Rufe und seinen bessern Werken zurückgeblieben. Sein „Californischer Wald" zeigt uns eigentlich nur einige Stämme mit einem durch Unterholz geschlossenen Hintergrunde, wovon sich sagen ließe, daß man den Wald vor Bäumen nicht sehen kann. Ein Bild von F. E. Church, „El Khasné, Petra", stellt einen von der Sonne hell bestrahlten Tempel oder ein Monument dar, zu beiden Seiten im Vorgrunde theilweise durch dunkle Felsen verdeckt. Es leidet an Gesuchtheit. M. F. H. de Haas stellte ein schönes Seestück aus, Sonntag eine höchst anziehende Darstellung des mit Treibeis gefüllten East River im Schein der abendlichen Februarsonne, Perbandt eine Harzgegend im Mondschein, Dürand, Hubbard, R. S. Gifford, Howland, Mc Entee, D. Johnson, William Hart und B. Jones ebenfalls Landschaften und Seestücke. — Zu erwähnen ist noch, daß der Ertrag der seit der Eröffnung der Ausstellung verkauften Bilder bereits heute (gegen Ende Mai) 20,000 Dollars beträgt, eine Summe, die auf keiner frühern Ausstellung erreicht wurde, und den Beleg liefert, daß es keineswegs an Liebhabern fehlt, die bereit sind, einheimische Kunst zu ermuthigen, sobald irgend Lobenswerthes geboten wird.

O. A.

Korrespondenz.

Stuttgart, Ende Mai 1874.

Kll. Durch drei Institute wird das Stuttgarter Publikum hauptsächlich mit den Erzeugnissen der Kunst unserer Tage bekannt gemacht: durch die „Staatskunstanstalt", welche im Festsaale der Kunstschule, sowie in den Galerieräumen Ausstellungen hervorragender Werke der Neuzeit veranstaltet, durch den „Kunstverein", der besonders stark von München aus beschickt wird, und durch die „Permanente Kunstausstellung" der Landschaftsmaler Herdtle und Peters, welche durch des Letzteren Beziehungen zu seiner Heimath Holland und zu dessen Nachbarland Belgien stets eine Reihe von neueren Werken dortiger Maler aufzuweisen im Stande ist. Ferner sind, außer den verschiedenen deutschen Schulen, besonders Paris und Genf, in dieser letzeren Ausstellung vertreten. Der Zuschuß an Kunstwerken, der an sämmtliche drei Ausstellungen von Stuttgart selbst geliefert wird, ist der Menge nach kein geringer, wie auch die Zahl der hiesigen Künstler eine sehr ansehnliche ist; bedeutendere Leistungen aber sind sehr selten. Weder in der Malerei noch in der Skulptur treffen wir eine einheitliche und unserer Stadt eigenthümliche Richtung. Von den Malern gehören die bejahrteren den älteren Schulen von Düsseldorf und München, die jüngeren Figurenmaler direkt oder indirekt der Piloty-Makart'schen Schule an, während die Landschafter besonders von Schleich und von den Franzosen sich beeinflußt zeigen.

Ebensowenig wie die der Malerei haben die Werke der Skulptur ein gleichförmiges Gepräge. Ueber die Erzeugnisse der Baukunst, bei welchen allein von einem spezifisch stuttgartischen Stile gesprochen werden

kann, werden wir in einem eigenen Aufsatze dieser Zeitschrift später berichten. Heute beschränken wir uns darauf, von den neuesten Leistungen dreier Künstler Notiz zu nehmen, von welchen zwei hier ansässig geworden, der dritte aber von hier ausgegangen ist, wir meinen die beiden Landschaftsmaler H. Funk aus Herford und F. X. v. Riedmüller aus Constanz und den Historienmaler O. v. Faber du Faur.

H. Funk, Professor an der Kgl. Kunstschule dahier, gehört der älteren Düsseldorfer Schule an; seine Malerei hat vorzugsweise Verwandtschaft mit derjenigen von J. W. Schirmer. Es sind Scenen stiller Großartigkeit und idyllischen Behagens, welche dieser Künstler darzustellen liebt. Bald führt er uns auf die felsigten, mit dürrem Riedgras bewachsenen, aber eine imposante Aussicht gewährenden Plateau's der Eifel, bald auf seinen heimathlichen Boden, die rothe Erde, mit ihren stillen Reizen, dann läßt er uns wieder durch prächtige dunkelschattige Wälder hindurch die lachenden Ufer des Rheines erblicken, oder er versetzt uns in die schöne, vom Taunus eingefaßte Ebene des Mains. Aber auch die kräftige Natur der bewaldeten bayerischen Voralpen sucht er auf, und die Alpen selbst in ihrer purpurprangenden Majestät, wie sie an den Ufern des Garda- und des Genfer See's erscheinen, weiß uns sein Pinsel vorzuzaubern.

Es sind keine besonderen Effekte, nach welchen wir den Künstler haschen sehen, er giebt dieselben nur da, wo sie den Motiven angemessen sind; seine Malerei ist einfach und solide, aber dennoch werden wir selbst von den bescheidensten seiner Bilder angesprochen, denn wir fühlen heraus, daß der Künstler nicht, wie das heutzutage so oft geschieht, nur in äußerlicher Weise die Natur kopirt, sondern daß derselbe mit ihr gelebt, sie in sich aufgenommen und nun in verklärter Weise wieder aus sich herausgegeben hat. Funk weiß in uns deshalb durch seine Landschaften auch etwas von dem Gefühl der fortwährenden Bewegung und Wandlung in der Natur, dem Ziehen der Wolken, dem Strömen des Wassers, dem Werden und Wachsen der Vegetation zu erwecken.

Es sind sieben neuere Bilder kleineren Maßstabes, welche wir im Atelier des Künstlers fertig gemalt vorfinden: „Morgen im Taunus", „Die Ebene vor dem Taunus in Abendbeleuchtung", „Mühle unter rothstämmigen Fichten in Westfalen", „Aussicht von dem bewaldeten bayerischen Gebirge auf den Chiemsee", eine weitere Partie aus demselben Gebirge, mit der Stimmung vor Ausbruch eines Unwetters, dann der imposante Anblick des Einflusses der Rhone in den Genfer See, endlich ein schöner Punkt in einem der prächtigen Kastanienwälder von Meran.

Aehnliche Vorzüge, vor Allem poetischen Gehalt, haben, bei anderen Motiven und anderer Darstellungsart, auch die Schöpfungen F. X. v. Riedmüller's, eines noch jüngeren Künstlers, der sich seiner Zeit ebenfalls unter J. W. Schirmer, aber in Karlsruhe ausgebildet. Uferscenen an beschilften Seen, einsame Waldesgründe mit üppiger Vegetation, durchzogen von einem tief eingegrabenen, leise rinnenden Bächlein, das ein primitiver Steg überbrückt, oder auch Hochgebirgslandschaften mit schroffen Spitzen und wilden Bergwassern, im Vordergrund unwirthliche, von Steinblöcken übersäete Felder, an einzelnen Stellen mit düsteren Fichten besetzt, das sind die vom Künstler namentlich gerne im Lichte des Mondes dargestellten Gegenstände. Der verwandte Zug, der sich zwischen diesen Schilderungen und den Lenau'schen Poesien bemerken läßt, mag in dem Umstande zum Theil seine Erklärung finden, daß der Künstler seine erste Jugend in Ungarn zugebracht. Sodann ist es eine ungemeine Sicherheit der Zeichnung, eine gewisse Eleganz, namentlich in der Gestaltung des Baumschlags, wodurch sich seine Darstellungen auszeichnen.

Was die Technik betrifft, so ist v. Riedmüller's eigentlichstes Gebiet dasjenige, in welchem auch sein Lehrer so groß war, nämlich die Kohlenzeichnung. Es ist erstaunlich, welche Lichter und Reflexe, welche hundertfältigen Schattirungen und Abtönungen von größter Klarheit und Durchsichtigkeit derselbe mit diesem einfachen Materiale hervorzubringen vermag. Ein kürzlich in der „Permanenten Ausstellung" befindliches „Seeufer" mit nebelumwogten Felsmassen, sowie ein im Atelier des Künstlers befindliches Bild, eine Waldpartie, sind die neuesten Beweise dieser Kunstfertigkeit, welche sich auch in einer rasch und leicht fließenden Produktion bethätigt.

Außer in der Kohlenzeichnung excellirt der Künstler noch im Aquarell. In wenigen flotten Zügen und in kräftigen satten Farben weiß er seine Wirkungen zu erreichen und die kürzlich in der „Permanenten Ausstellung" publicirten acht kleinen Aquarelle, welche Morgen- und Abendstimmungen und die Mondnacht, den lachenden Frühling und den frostigen, plastische Bilder schaffenden Winter in gleicher Meisterschaft vorführten, fanden allgemeine Bewunderung.

Indem v. Riedmüller in den genannten beiden Arten der Technik besonders viel gearbeitet, hat er nicht Muße gefunden, sich in der Oelmalerei gleicherweise zu vervollkommnen, bei welcher wir nicht immer die gehörige Tiefe, Kraft und durchsichtige Klarheit der Farbe, sowie eine ganz befriedigende Durchführung antreffen, doch hat der Künstler in dieser Technik seit einigen Jahren bedeutende Fortschritte gemacht, so daß wir auch auf diesem Gebiete noch vortrefflichen Leistungen entgegensehen dürfen.

Der Historienmaler O. von Faber du Faur,

früher Rittmeister in württembergischen Diensten, hat aus Liebe zur Kunst, die er frühe schon aufgesucht, den Waffen Lebewohl gesagt, und nachdem er in Stuttgart und Paris studirt, in den letzten Jahren bei Piloty in München gearbeitet, unter dessen Leitung er ein größeres Gemälde ausgeführt hat, darstellend die Abreise des sogenannten Winterkönigs, Churfürsten Friedrich V. von der Pfalz, von Prag nach der für ihn unglücklichen Schlacht am weißen Berge. Dieses Bild ist gegenwärtig im Festsaale der Kgl. Kunstschule ausgestellt. In der Wahl des Stoffes erkennen wir den Einfluß der Piloty'schen Schule, welche sich ihre Themata mit Vorliebe aus dem dreißigjährigen Kriege wählt, da jene bewegte Zeit Motive in Fülle darbietet, und da man ferner allmählich ganz genau mit ihr vertraut geworden ist, namentlich auch mit den Kostümen, von welchen man noch dazu eine schöne Zahl selber in seinen Besitz gebracht.

Das Bild v. Faber's ist, wenn auch gerade keine historische Komposition großen Stiles, doch ein sehr lebendiges Genregemälde aus jener Epoche. In dem von hohen Mauern umgebenen Schloßhofe sehen wir den schwerbepackten prächtigen Reisewagen des Fürsten zur Abfahrt bereit stehen, bespannt mit vier ungeduldigen, hell isabellfarbigen Rossen der bekannten, damals gebrauchten schweren Race; mit Mühe werden dieselben von einem gleichfalls in helle Farben gekleideten Krieger gehalten. Diese Gruppe, welche dem Künstler offenbar der angenehmste Gegenstand auf seinem Bilde war, und die ihm auch trefflich gelungen, zieht, obwohl sie nicht ganz im Centrum sich befindet, durch ihr helles Kolorit zuerst und zumeist die Aufmerksamkeit auf sich und lenkt etwas zu sehr ab von der eigentlichen Hauptgruppe, welche gebildet wird von dem Fürsten, der mit Gemahlin und Kind vor dem Portal des Schlosses auf der Treppe noch einen Augenblick verweilt, um die Anstalten, die von den mit Packen und Aufladen beschäftigten Dienern getroffen werden, zu prüfen und seine letzten Befehle zu geben. Auch etwas mehr durch körperliche Größe dürften der Fürst und die Fürstin imponiren, welche beide zwar in resignirter Stimmung, doch in echt fürstlicher Haltung zu zeigen dem Künstler wohl gelungen ist.

Trefflich ist auch die gegenüber halb im Hintergrund zu Pferde haltende militärische Bedeckung in ihren malerischen Kostümen, mit dem prachtvollen Banner ausgefallen, ebenso die Scene auf der Mauerkrone mit den ausspähenden Kriegsleuten, während um das in der rechten Ecke aufgestellte Saumthier allzuviel unnöthiger Hausrath angehäuft ist.

Neben dem energischen Leben, das in dem Ganzen herrscht, und das in der Gruppe der feurigen Rosse gipfelt, sowie der männlichen Empfindung, die aus den kraftvollen Gestalten und charaktervollen Gesichtern uns anspricht, ist es das schöne Kolorit, was den Werth dieses Gemäldes bedingt. In der leuchtenden Pracht der einzelnen Farben, in ihrer Mannigfaltigkeit und Abstufung, und darin, wie dieselben durch geschickte Vertheilung von Licht und Schatten zu einem prachtvollen Akkord vereinigt sind, verräth sich ein nicht gewöhnliches malerisches Talent. Schreitet der Künstler auf der von ihm eingeschlagenen Bahn weiter, beharrt er auf der diesem Gemälde so wohl anstehenden sorgsamen Durchbildung, und gelingt es ihm, auch in die lineare Komposition noch mehr Klarheit und Abrundung zu bringen, so dürfte er unter den Figurenmalern unserer Zeit eine hervorragende Stellung zu erringen gewiß sein.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Vor den Pfingstfeiertagen und während derselben waren unsere Ausstellungen mit einer stattlichen Reihe neuer Gemälde beschickt, die zahlreichen Besuch veranlaßten. Bei Eduard Schulte fesselte zunächst ein kleines römisches Kirchen-Interieur mit vieler Staffage von Andreas Achenbach durch die vortreffliche Wirkung und die charakteristische Behandlung und Auffassung, so einfach das Motiv im Ganzen auch war. Eine große italienische Landschaft von C. Jungheim bot eine reiche Komposition von großer Linienschönheit, die in vortheilhafter Weise an die Werke J. W. Schirmer's erinnerte, und war auch koloristisch höchst wirkungsvoll und lobenswerth, so daß sie gewissermaßen die Vorzüge der alten, mehr idealistischen und der neuen, mehr malerische Effekte erstrebenden Richtung in sich vereinigte. B. Vautier zeigte uns in einem größeren Genrebilde den Kreuzgang eines Klosters, mit vielen kleinen Mädchen, die spielend und scherzend, lernend und singend, die Freistunde darin verbringen, ehe die im Hintergrund stehende Nonne sie wieder zum Unterricht in die Klosterschule ruft. Daß dieser Gegenstand für einen so feinen Charakteristiker, wie Vautier ist, reiche Gelegenheit bot zur Entfaltung seiner scharfen Beobachtungsgabe und verschiedenartigster Individualisirung, ist einleuchtend, und daß der Meister hierin wieder Vorzügliches geleistet, wird allgemein anerkannt. Dennoch aber möchten wir an dem Bilde den gänzlichen Mangel an malerischer Wirkung aussetzen. Vautier hat ja immer ein äußerst anspruchsloses Kolorit; hier aber scheint uns der gleichmäßige, etwas rothbraune Ton um so weniger glücklich, als es gerade im Kreuzgang durch die vielen Bogenöffnungen Veranlassung zu verschiedenartiger Lichtwirkung (wir wollen gar nicht von Beleuchtungseffekten sprechen) gab, die dem Bilde einen ungleich größeren Reiz hätte verleihen können. Gerade das Umgekehrte haben wir an dem großen Gemälde von H. Oehmichen „Kirchenschmückung vor der Trauung" auszusetzen, die durch ein weniger buntes Kolorit und eine konzentrirtere Haltung entschieden gewonnen haben würde. Der Künstler ist hierin bei früheren Werken glücklicher gewesen, doch verleugnet er auch diesmal sein schönes Talent nicht. Ein ländliches Begräbniß von H. Salentin ist eine neue Variation des schon von Knaus und Vautier meisterhaft behandelten Themas. Diesmal sehen wir den Zug in Bewegung, den singende Kinder eröffnen. Die Angehörigen des Gestorbenen, die durch eine entsprechende Charakteristik wohl das meiste Interesse erweckt haben würden, werden durch die Träger des Sarges verdeckt, da der Zug eine Wendung macht, und die übrigen Gestalten können uns keinen lebhaften Antheil abgewinnen. Immerhin aber ist es ein verdienstliches Bild. E. Anders bekundete in einem koloristisch-ganz vortrefflichen Gemälde „Mutter und Kind" überraschende Fortschritte und eine elegante Behandlungsweise. August Siegert hatte zwei treffliche Bilder ausgestellt. Eines davon war eigentlich ein Porträt, machte aber durch die ungezwungene Haltung und die glückliche Auffassung der drei

Kinder, sowie durch das geschickte Arrangement des Ganzen den Eindruck eines anmuthigen Genrebildes. Das andere Bild, ein Mädchen, welches durch's Fenster blickt, während die Mutter emsig spinnt, war ebenfalls höchst anziehend, und beide Werke fanden lebhaften Beifall. Das Porträt war sehr gut vertreten durch Ed. Bendemann, C. Lasch, Graß, Bertling u. A., und in der Landschaft bemerkten wir außer den oben genannten noch ein tüchtiges Bild von Morten Müller, „Föhrenwald in Norwegen", ein feines „Motiv von der Düssel" von Fahrbach, ein hübsches „Schloß an der Lahn" von H. Deiters und Werke von Nordgreen, Duntze, Sommer u. A. Mit Bedauern aber sahen wir einen so talentvollen Künstler wie C. Irmer in seiner letzten Landschaft auf einem bedenklichen Abweg, den er hoffentlich so bald wie möglich verläßt, um uns wieder durch Arbeiten zu erfreuen, die, wenn auch nicht von so moderner Richtung, aber von desto bleibenderem Werthe sind. Eine äußerst vielseitige Begabung bekundet Ernest Preyer, der uns, nachdem wir ihn früher unter den Landschaftern sahen, jüngst mit einem großen Stillleben überraschte und jetzt mit zwei großen Damenporträts hervortritt, denen wir unsere Anerkennung nicht versagen können. Das eine derselben befand sich bei Bismeyer & Kraus, wo außerdem noch vielerlei Gutes ausgestellt war. Besonders zeichneten sich einige Landschaften von C. Ludwig aus, von denen namentlich ein Motiv aus Oberbayern ungemein frisch und rühmenswerth erschien. Eine bewunderungswürdige Wahrheit in der naturalistischen Auffassung und Darstellung bewiesen wieder zwei große Winterlandschaften von A. Munthe, die wohl das Beste genannt werden müssen, was in dieser jetzt so beliebten realistischen Richtung letzthin geleistet worden. Auch eine Landschaft von W. Sommer verdient warmes Lob, wenn auch die Kühe auf derselben keinen Antheil daran haben. „Kullen an der schwedischen Küste" von A. Nordgreen war ebenfalls ein schönes Bild von ernster Wirkung, während A. Normann schon viel Besseres geleistet hat, als er in seinem letzten unfertigen Strandbilde bot. R. Burnier bewährte seine bekannten Fähigkeiten in einer kleinern Landschaft, worauf besonders die Luft gelungen war, auch A. Chavannes, Frl von Perbandt und Frl. Adele Ziehen wollen wir hier noch anreihen, um mit August Becker die Reihe der Landschafter zu beschließen. Derselbe brachte den Königssee und den Obersee in Oberbayern in effektvollen Bildern zur Anschauung, unterscheidet sich aber wesentlich von den bisher genannten Künstlern, da er mehr noch der alten Schule angehört. Unter den Genrebildern haben wir noch ein kleines Werk von Vantier auszuzeichnen, welches ein elegantes Kind darstellt, das, ehe es ausgeht, seinen Puppen eine Rede hält und mit ernster Würde gute Lehren ertheilt. Hohes Lob verdient auch ein kleines Bild von Frl. Moß: „Mutter und Kind", welches besonders ein treffliches Kolorit aufwies. Die übrigen zahlreichen Gemälde gehörten meist der französischen Schule an und boten des Interessanten viel. Doch müssen wir auf eine nähere Besprechung hier verzichten.

Vermischte Nachrichten.

Ausgrabungen in Olympia. Dem „Temps" ist eine Korrespondenz aus Athen zugegangen mit dem Wortlaut des deutsch griechischen Vertrages über die Ausgrabungen zu Olympia. Der Vertrag umfaßt 12 Artikel und ist auf 10 Jahre unter Vorbehalt der Gutheißung durch den deutschen Reichstag und die griechische Kammer geschlossen. Nach Artikel 1 ernennt jede der beiden Regierungen einen Kommissar zur Beaufsichtigung der Arbeiten. Dieselben sollen laut Artikel auf der Stelle des alten olympischen Jupitertempels beginnen; über anderweite Ausgrabungen bleibt ein Uebereinkommen vorbehalten. Die griechische Regierung verspricht in Artikel 3, ihren Aufsichtskommissar bezüglich der Beschaffung der Arbeiter, Festsetzung der Löhne, Erhaltung der Ordnung und Ausführung der Anordnung der Kommissäre eventuell durch bewaffnete Macht zu unterstützen. Die griechische Regierung übernimmt laut Artikel 4 die Entschädigung der Bodeneigenthümer. Die deutsche Regierung trägt laut Artikel 5 die Kosten für die Gehälter der Beamten und Arbeiter. Die deutsche Regierung wird bis zu 3000 Drachmen pro Stremma für Pflanzungen jeder Art und für Baulichkeiten auf fiskalischem Grund und Boden Ersatz leisten. Die Arbeiten dürfen in keinem Falle aufgeschoben oder verhindert werden, sei es durch wirklichen Widerstand oder Reklamationen der jetzigen Exploitanten des betreffenden Landes. Die deutsche Regierung behält sich das Recht vor, die Stelle in der Ebene von Olympia zu bestimmen, wo die Ausgrabungen stattfinden sollen, die Arbeiter anzunehmen, zu entlassen und alle Arbeiten zu leiten. Laut Artikel 9 bleibt Griechenland im Besitz aller Kunstwerke und anderen Gegenstände, welche bei den Ausgrabungen zu Tage gefördert werden. Von seinem Willen soll die Cession von Duplikaten oder ähnlichen Darstellungen an Deutschland abhängen. Artikel 10 sichert Deutschland das ausschließliche Recht, von allen gefundenen Gegenständen Abgüsse zu machen. Dieses Recht dauert vom Tage der Auffindung der bezüglichen Objekte fünf Jahre. Die griechische Regierung bewilligt überdem Deutschland das nicht exclusive Recht, von allen gegenwärtig im griechischen Besitz befindlichen antiken Gegenständen oder von denen, die noch mit Hülfe Deutschlands auf griechischem Boden aufgefunden werden, Abgüsse zu machen. In Artikel 11 reserviren sich Deutschland und Griechenland das ausschließliche Recht der Publikation der wissenschaftlichen und künstlerischen Resultate der Ausgrabungen. Die Publikationen werden in Athen in griechischer Sprache auf Kosten Griechenlands periodisch erfolgen; in Deutschland in deutscher Sprache mit Abbildungen, welche nur in Deutschland gestochen und ausgeführt werden. Artikel 12 endlich spricht die zehnjährige Dauer dieses Vertrages aus.

Augsburger Siegesdenkmal. Wir lesen in der „Augsb. Allg. Ztg.": „Wie wir vernehmen, hat das Collegium der Gemeindebevollmächtigten in seiner gestrigen Sitzung mit großer Mehrheit beschlossen, dem von Herrn Prof. Zumbusch in Wien vorgelegten Modell zur Errichtung eines die deuschen Siege von 1870/71 verherrlichenden Denkmals die Genehmigung nicht zu ertheilen, dagegen den geschätzten Künstler zur Anfertigung eines neuen, den nationalen Grundgedanken deutlicher zum Ausdruck bringenden Entwurfs aufzufordern. Es darf dieser Entschluß unserer Gemeindebevollmächtigten um so mehr befremden, als nicht nur die von dem Magistrate eingesetzte Kommission von Sachverständigen sich einstimmig zu Gunsten des Zumbusch'schen Entwurfes ausgesprochen hat, sondern auch in öffentlichen Blättern die Stimmen kompetenter Kunstrichter nur Beifälliges darüber zu berichten wußten. Indessen, die Väter unserer Stadt sind die Herren ihrer Entschlüsse. Nur so viel glauben wir mit Bestimmtheit versichern zu dürfen, daß ein mit den ehrenvollsten Aufträgen überhäufter Künstler, wie Prof. Zumbusch, kaum die Zeit finden, noch die Geneigtheit besitzen dürfte, einen zweiten Entwurf auszuarbeiten und seine künstlerischen Inspirationen noch einmal der Feuerprobe einer so schwer zu befriedigenden Körperschaft auszusetzen. Es könnte uns gewiß nur freuen, wenn wir uns in diesem Punkte als schlechte Propheten erwiesen." — Wie wir hören, ist die Partei, welche den vom intelligenten Theile der Augsburger Bevölkerung mit Begeisterung aufgenommenen Denkmalentwurf Zumbusch's verwarf, dieselbe, welche unlängst das Projekt eines neuen Theaterbaues, das dem Bedürfniß und der Ehre Augsburgs in seiner jetzigen Ausdehnung entsprochen hätte, zu Falle brachte.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Finger in Frankfurt am M.

Am 21. und 20. Mai gelangten die Gemälde und Handzeichnungen alter und neuerer Meister, welche der verstorbene Rath Georg Finger, ein bekannter Frankfurter Kunstfreund, gesammelt hatte, dortselbst durch Herrn G. L. Kohlbacher zur öffentlichen Versteigerung. Die Sammlung umfaßte meistens niederländische Bilder, freilich in der Mehrzahl von Künstlern zweiten Ranges, aber von vorzüglichen Qualitäten und wunderbarer Erhaltung, wie sie nur noch sehr selten vorkommt. Das Städel'sche Institut erwarb den „Moses" von J. Steen (Nr. 71), die „Verkündigung" von einem altflamändischen Meister der Mitte des 15. Jahrhunderts (Nr. 21) und den außerordentlich schönen P. Bout: „Strand von Scheveningen" (Nr. 12). Die Auktionspreise der Bilder, welche zusammen die Summe von 32,343 fl. (ohne die 5% Aufgeld) ergaben, lassen wir unten folgen. Für die Aquarelle und Zeichnungen gingen 5761 fl. ein. Die Münz- und Medaillensammlung Finger's wird später zur Auktion kommen.

Nr.	Gegenstand.	Preis fl.
1	Abtshoven, Th. v., Kopf eines Bauern	111
2	—— Alte Frau	106
3	Asselyn, J., Vor einer Ruine	200
4	Backhuisen, L., Seesturm	1415
5	—— Seeküste	1100
6	Bega, C., Scene vor einer Schenke	880
7	Bloot, P., Kloster	250
8	—— Schenke	81
9	—— Vor einem Hause	77
10	Both, A., Alter Mann	140
11	Brackenburg, Halt einer Jagdgesellschaft	200
12	Bout, Scheveningen	1420
13	Camphuisen, Waldlandschaft	210
14	Croos de Jonge, W. v., Mondlandschaft	101
15	Croos, W., Landschaft	128
16	Deelen, Dirk v., Eingang zum Palais	69
17	Dietrich, Landschaft	105
18	Does, S. v. d., Hirtin mit Knaben	605
19	Everdingen, A. v., Norwegische Landschaft	1705
20	Ferg, F. de Paula, Landschaft	110
21	Flamändische Schule	1350
22	Goyen, J. v., Landschaft	705
23	Griffier, Jan, Landschaft	320
24	Hackert, J. Ph., Landschaft	170
25	Hemskerk, E., Kinderschule	140
26	—— Tischgebet	92
27	Hirt, W. F., Landschaft	110
28	—— Desgleichen	80
29	Hoet, G., Mythologische Scene	58
30	Klomp, A., Rind	145
31	Lys, J. v., Diana mit Nymphe	160
32	Mans, F. H., Strand von Scheveningen	100
33	—— Fischer am Strande	130
34	Merian, M., Landschaft	29
35	—— Desgleichen	37
36	Michau, Th., Flußlandschaft	400
37	—— Landschaft mit Figuren	630
38	Mieris, W. v., Venus	210
39	Mignon, A., Still-Leben	1510
40	Molyn, P. de, Seestrand	420
41	—— Holländisches Dorf	151
42	Molenaer, Kl., Waldeseingang	250
43	Mommers, H., Hügelige Landschaft	135
44	Näuvynck, J. H., Felsenlandschaft	51
45	—— Landschaft	54
46	Neeffs, Inneres einer gothischen Kirche	660
47	Neer, A. v. d., Mondscheinlandschaft	360
48	Ommeganck, B. P., Ruhende Schafe	215
49	Offenbeck, J., Viehweide	200
50	Ostade, J. v., Inneres einer holl. Bauernwohnung	530
51	—— Landschaft	360
52	—— Bauernhaus	300
53	Poelenburg, Corn., Landschaft	335
54	—— Landschaft mit Ruinen	355
55	Poorter, W., Esther	276
56	Prasch, W. J., Auszug zur Jagd	120
57	Querfurth, A., Jagdparthie	170
58	—— Ruhe auf der Jagd	200
59	Romeyn, W., Ruhende Thiere	1111
60	Rottenhammer, J., Gekrönte Madonna	300
61	Ruysdael, S., Baumlandschaft	560
62	Rysen, W. v., Felsengrotte	25
63	Saftleven, H., Landschaft	351
64	—— Desgleichen	311
65	Schüz, Ch. G., Abendlandschaft	181
66	—— Rheinlandschaft	275
67	—— Desgleichen	247
68	—— Franz, Untersee	150
69	Slingelandt, P. de, Dame in Atlas	640
70	Stadler, Trinkscene	82
71	Steen, J., Moses	1530
72	—— Cavalier	84
73	Stöber, F., Landschaft	110
74	Storck, A., Holländische Canallandschaft	320
75	Teniers, D., d. Jüngere, Maleratelier	185
76	Uden, L. v., Waldlandschaft	305
77	Vadder, L. de, Dorflandschaft	50
78	Velde, E. v. d., Landschaft	80
79	Vinkebooms, D., Landschaft	121
80	—— Desgleichen	102
81	Vitringa, W., Hafenlandschaft	51
82	Vlieger, S. de, Holländischer Kanal	1705
83	Vries, R. de, Landschaft	275
84	Weenix, J. B., Italienische Hafenpartie	1606
85	—— Italienische Tempelruinen	700
86	Wouwermann, P., Halt vor einem Wirthshaus	355
87	Wyck, Interieur	165

Leipziger Kupferstich-Auktion. Die Kunsthandlung von C. G. Boerner giebt soeben einen neuen Katalog mehrerer Privatsammlungen ausgezeichneter und seltener Grabstichelblätter in gewählten Exemplaren heraus, welche am 22. Juni versteigert werden sollen. Zur Charakterisirung des kostbaren Inhaltes führen wir einige vorkommende Seltenheiten an, wie: P. Anderloni's Urtheil des Salomo, Heliodor und Attila nach Raffael in Remarquedrücken, J. Keller's Sixtina und die Disputa nach demselben, Remarquedrücke, Lefèvre, Immaculée Conception nach Murillo, épreuve d'artiste, Raffael Morghen, Madonna della Sedia nach Raffael, und das berühmte Abendmahl nach Lionardo da Vinci in äußerst seltenen Abdrücken vor der Schrift, ferner in einem gleichen Drucke der kapitale Stich von Fr. Müller nach Raffael's Sixtina, Prevost's treffliche Stiche nach den Bildern von Leopold Robert in épreuves d'artiste, Tizians Assunta von Schiavoni vor der Schrift, Steinla's Sixtina nach Raffael und Pieta nach Fra Bartolommeo, Toschi's Spasimo nach Raffael und Discesa nach Volterra, Ulmer's Bürgermeister nach van der Helst, sämmtlich in ausgezeichneten Abdrücken vor der Schrift u. s. w. u. s. w. Den Schluß macht eines der seltenen kolorirten Exemplare der Stiche nach Raffael's Dekorationen in den Loggien des Vatikans. Hervorzuheben ist die treffliche Qualität der Blätter nach Druck und Erhaltung. Noch sei auf die zahlreichen Notizen über unbeschriebene frühe Zustände bedeutender Blätter aufmerksam gemacht. Es scheint

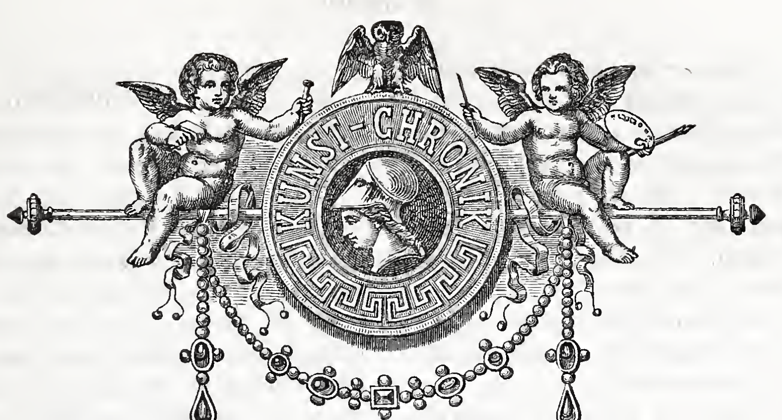
dem Verfasser gelungen zu sein, nunmehr sämmtlich Plattenzustände von Fr. Müller's Sixtina nach Raffael und dessen Johannes nach Domenichino festzustellen. Liebhaber und Schriftsteller im Kupferstichfach werden es zu schätzen wissen, daß in das fast absichtlich erhaltene Dunkel, welches über die verschiedenen Abdrucksgattungen gerade dieser Blätter bisher geherrscht, endlich durch fleißiges Studium und Vergleichen Licht gebracht worden ist.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

26. Juni.



Nr. 37.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause.

IV.

Wien, Ende Mai 1874.

P. F. Das Sprachrohr der Düsseldorfer Lokalkritik hatte längst dafür gesorgt, daß wir von O. Achenbach's großem „Strand bei Neapel" auf's genaueste unterrichtet waren, als das Bild auf der Wiener Ausstellung erschien. Diesmal haben wir dem vorweggenommenen Urtheil nichts hinzuzufügen und es in nichts zu schmälern. Es ist in der That ein Wunderwerk landschaftlicher Charakteristik, was uns O. Achenbach in dieser Aussicht auf das in weitem Bogen hingelagerte Häusermeer, mit dem Golf zur Rechten und dem in grauen Dunst gehüllten Vesuv im Hintergrunde, vor Augen führt: in jedem Punkte eine Meisterschöpfung, vor Allem aber in der Behandlung der Luftperspektive, von der vollen Klarheit des Vordergrundes durch alle Abstufungen bis in die fernen grauen Massen, aus denen überall noch das in tausend und aber tausend Formen vibrirende Leben zu unsrer Phantasie spricht. Ohne eigentlich Stimmungsmaler zu sein, weiß der Meister doch seinem auf durchaus realen Grunde erwachsenen Werke einen Zauber geheimnißvoller Poesie zu leihen. — Wir wünschten etwas davon dem imposanten Waldbilde von R. Ruß: wie ganz anders würde dann sein Erfolg sich gestaltet haben! Ein prächtiger Eichenwald; hochsommerliche Stimmung; Zeichnung und Detailmalerei des Bildes, wie gewöhnlich bei diesem Meister, gediegen und virtuos, — aber die Wirkung ist eine mehr blendende als befriedigende, weil der sonoren Stimme die Seele fehlt. — Während Jettel diesmal gar nicht auf der Ausstellung erschienen ist, wimmelt es von seinen Nachahmern, so daß ein malitiöser Begleiter in jedem Saale mehrmals die Frage an uns richtete: „Sagen Sie mir, von welchem Jettel ist denn dieses Bild?" — Namentlich „Landschaften aus Holland" im Jettel'schen Stil scheinen jetzt sehr beliebt zu sein. — Auch ein „Ausritt zur Parforce-Jagd" und mehrere Motive aus Ungarn von Damenhand sind Imitationen in derselben Manier. In manchen dieser Bildchen ist der angeschlagene Ton recht empfindungsvoll und harmonisch eingehalten, aber zu selbständiger, individueller Anschauung der Natur erhebt sich keines von ihnen. — Die Wiener Landschafter der älteren Generation, Lichtenfels mit seinen tüchtigen Schülern Fischer und Onken, ferner Munsch, Halauska, Schäffer, Brunner, H. Reinhart, Böscher, Obermüllner bewähren ihre bekannten Vorzüge, mit immer stärkerer Hinneigung zur Stimmungsmalerei, wie sie z. B. in der schönen Naturstudie von Lichtenfels: „Partie an der Donau" und in Schäffer's „Aulandschaft" zu Tage tritt. An der bloßen Vedute mit obligater Hochlandscenerie finden Publikum und Künstler offenbar stets weniger Behagen. — Auch hier muß wieder Leopold Müller's noch besonders gedacht werden, der eine brillante Naturstudie: „Strand von Palermo mit dem Monte Pellegrino" ausgestellt hat, an welcher mich namentlich die Behandlung des Wassers in Erstaunen setzte; Felsen und Wolken sind minder gelungen.

Wir machen einen Gang durch das Treppenhaus,

um hier gleich die landschaftlichen und architektonischen Aquarelle anzuschließen. Rudolf Alt steht auch dieses Jahr wieder unübertroffen da in der Schärfe seiner Beobachtung, Naturwahrheit und virtuosen Malerei. Sein „Campo Vaccino in Rom", seine große Ansicht des Mailänder Doms und, um von den Interieurs nur ein Beispiel zu nennen, der „Saal in der Scuola di S. Rocco zu Venedig" sind dem Vollendetsten beizuzählen, was die Architekturmalerei freiesten Stils je hervorgebracht hat; die Eigenschaften eines Canale haben sich hier wieder zusammengefunden, nur in ein anderes Material übersetzt. Auch von Franz Ruben, Reinhart und Seelos sind einige schöne Aquarelle vorhanden. — In A. Menzel's Aquarell: „Innere Wirthshausörtlichkeit zu Hofgastein" trägt namentlich der Kopf einer Alten, auf den der volle Schein des Heerdfeuers fällt, den untrüglichen Stempel der Meisterhand. Im Uebrigen gehört das Blatt nicht zu den besten Arbeiten Menzel's. — In der strengen architektonischen Zeichnung, mit leichter Anwendung von Farbe, brillirt Johann Machytka (Reisestudien aus Italien und Aegypten). Auch unter Prof. Bäumer's belgischen Reisestudien sind einige hübsche, durch die Einfachheit ihrer Behandlung ansprechende Blätter.

Die Stilllebenmalerei pflegt sonst den Kunstfreund nicht in besondere Emotion zu versetzen. Dieses Jahr macht eine Ausnahme von der Regel. Zwei kleine Primeurs von Camilla Friedländer, der Tochter unseres geschätzten Genremalers, lenkten die allgemeine Aufmerksamkeit auf dieses gut geschulte Talent, das uns gewiß noch manches reizende Interieur, mit den holden Gaben der Natur und Kunst sinnreich geschmückt, in zierlicher Anordnung und fröhlichem Farbenglanz vor Augen führen wird. Der treffliche, aber in der Farbe gewöhnlich etwas harte und trockene Max Schödl wird Mühe haben, die junge Konkurrentin zu überbieten.

Die strebsamen jungen Bildhauer, Benk und Hellmer, haben es dieses Jahr mit ihrer „Kassandra" und dem „Ersten Versuch auf der Flöte" nur zu Achtungserfolgen gebracht. Durch geistvolle Auffassung und lebendige Modellirung zeichnet sich wieder Victor Tilgner in einer Porträtbüste Bauernfeld's aus. Hübsche Nippes lieferten Costenoble und Ungerer. Der seit einiger Zeit in Wien ansässige Franzose, Gustave Déloye, macht hier für plastische Dekorationen im Zopfstil mit Glück Propaganda. Wir sind überzeugt, daß seine unterhöhlt gearbeiteten Porträtmedaillons wegen der frappanten Wirkung und weil sie wieder einmal „etwas Neues" bieten, zahlreiche Nachahmer finden werden.

Kunstliteratur.

Catalogue raisonné des estampes de l'école hollandaise et flamande de la collection de feu M. De Ridder, redigé par M. Philippe van der Kellen. Utrecht, Kemink et fils. 1874. 8⁰.

Demnächst soll zu Utrecht die reiche Sammlung von Kupferstichen und Radirungen aus dem Nachlasse des Herrn De Ridder, Chefs des dortigen Buchhändlerfirma Kemink & Sohn, unter den Hammer kommen. De Ridder hatte sein Augenmerk besonders auf die Werke der niederländischen Meister und da wieder vor allen auf jene gerichtet, die in Bartsch's peintre-graveur sammt Weigel's Supplement gar keine oder zu geringe Beachtung gefunden hatten. Durch entschiedenes Festhalten dieses Gesichtspunktes gelang es ihm in der That, eine Sammlung sondergleichen zu Stande zu bringen, und ein glückliches Zusammentreffen hat seinen Schätzen ihren rechten Interpreten verschafft. Herr van der Kellen, der rühmliche Verfasser des peintre-graveur hollandais übernahm als Freund des verstorbenen Besitzers und aus Liebe zur Sache die Abfassung des Auktionskataloges, und unter seiner kundigen Feder wurde die Arbeit kein bloßes Effektenverzeichniß der Hinterlassenschaft, sondern ein förmlicher peintre-graveur der holländisch-flämischen Schule. Von den mehr als 400 namhaft gemachten Meistern wird uns die bei weitem überwiegende Zahl, während sie uns bisher nur als Maler bekannt waren, hier zum ersten Male in ihrer Eigenschaft als Stecher oder Radirer vorgeführt. In kritischen Noten werden alle bekannten Plattenzustände genau angegeben und die Werke mancher Meister durch Aufzählung aller auch außerhalb der Ridder'schen Sammlung befindlichen Blätter vervollständigt. Verworrene Fragen, wie beispielsweise die: ob Adrian Brouwer jemals selbst in Kupfer gearbeitet habe, und andere über die Echtheit und Zugehörigkeit einzelner Stücke werden ziemlich eingehend erörtert und falsch gebräuchliche Namen richtig gestellt. Zur Ergänzung des Beweises, daß S. Savery nicht Sebastian, sondern Salomon heiße, wollen wir hinzufügen, daß auf dem Bildnisse des Isaac Saaly voll ausgeschrieben Salomon Savry zu lesen ist und ebenso auf der Copie dieses Meisters nach J. Callot's grande foire de Florence, Meaume 624: Salomon Savry Amstelredamensis. Nicht ebenso unwiderleglich ist dagegen die Umtaufe des Jan Martszen de Jonge zu einem Jacob. Außer den von Herrn van der Kellen beigezogenen Fällen steht auf J. C. Vischer's Doppelblatt: Den tocht von s'spaens Guarnesoen uyt Hulst den V. Nov. 1644; links unten auf einer umgestürzten Bank ebenfalls: Jacob Martſs De Jonge inv. Der Nachstich desselben Vischer nach dem sechsten Blatte aus

Martsſens Folge von Reitſcenen iſt jedoch wiederum mit: Jan Martſs de Jonge inv. bezeichnet. Die Entſcheidung dieſer Namensfrage müſſen wir alſo bis zur Beibringung anderer Beweiſe vorerſt dahin geſtellt laſſen.

Bei der Reichhaltigkeit der Sammlung mit mehr als 1500 Nummern und bei der gediegenen Fachbildung ihres früheren Beſitzers iſt es natürlich, daß ſich hier die größten Koſtbarkeiten des niederländiſchen Kupferſtichs vorfinden. Zur Erleichterung der Ueberſicht iſt dem eingehenden Verzeichniß eine Zuſammenſtellung dieſer Seltenheiten vorangeſchickt und aus dieſer Ausleſe leuchten die in Auktionskatalogen ſonſt ungewohnten Namen wie Hans Bol mit ſeinem ganzen Werke, Brakenburg, Buytenweck, Camphuyſen, Jan van Capelle (!), Alb. Cuyp, Fouceel, Franck, W. van Mieris, Moyart, Muller, Muſcher, Ruiſcher, Herc. Segers, Trooſtwijk, Wouters u. A. noch beſonders hervor. Bei Bonaventura Peeters iſt es wohl nur ein Verſehen, daß deſſen Werk als vollſtändig angegeben iſt, während van der Kellen, peint.-gr. nr. 9, darin fehlt. Doch wird auch eine ſolche Vereinigung von acht Blättern dieſes als Radirer außerordentlich ſchätzbaren Seemalers in wenigen großen Sammlungen anzutreffen ſein. Die Alten ſind bloß durch den ſogenannten Meiſter mit dem Weberſchiffchen von Zwolle vertreten (die bisher übliche Bezeichnung Zwott dürfte ſich aus dem Mißverſtehen des Abkürzungsſtriches für Zwollenſis erklären). — An das Verzeichniß der Stichereihen ſich eine Anzahl Zeichnungen des Corn. Trooſt an; hierauf Gemälde von W. van Mieris, zwei holländiſche Handſchriften aus dem fünfzehnten Jahrhundert und die Fachbibliothek des verſtorbenen Beſitzers. Die Prachtausgabe des Kataloges, die uns leider nicht vorlag, iſt überdies mit dreizehn Facſimile's, radirt von Roland und Grolmann, geziert: zwei derſelben ſind aus van der Kellen's peint.-grav. herübergenommen. So ſei alſo ſchließlich die Ueberzeugung ausgeſprochen, daß uns das Warten auf die Vollendung des letzterwähnten Hauptwerkes durch den vorliegenden catalogue raisonné, der zu einem Hülfsbuch für die niederländiſche Kupferſtichkunde angewachſen iſt, weſentlich erleichtert wird. Nur ein Wunſch bleibt uns noch übrig: bei der geringeren Bekanntſchaft mancher der aufgezählten Meiſter wäre die Beifügung von deren Schaffenszeit wohl ſehr willkommen geweſen. Aber auch ſo wird uns dieſer Katalog als dauernder Reſt wie ein Denkmal darüber tröſten müſſen, daß die Sammlung De Ridder's dem Schickſale der meiſten Privatſammlungen anheimfällt. Sinkt der Verfaſſer in's Grab, ſo fliegen ſeine Kunſtſchätze durch die Verſteigerung nach allen Winden auseinander, wenn nicht ihr Geſammtankauf durch irgend eine Staatsanſtalt ſie vor dieſer traurigen Zerſplitterung bewahrt. E. H.

Grammatik der Ornamente. Nach den Grundſätzen von K. Boetticher's Tektonik der Hellenen bearbeitet und mit Unterſtützung des Königl. Preuß. Miniſteriums für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten herausgegeben von E. Jacobsthal, Königl. Landbaumeiſter, Prof. an der Königl. Bauakademie und der Kunſtſchule. 2 Hefte und einleitender Text. Berlin 1874, Springer'ſche Buchhandlung (Max Winkelmann).

Das Erſcheinen dieſes Werkes, welches bereits vor vier Jahren in Angriff genommen war, iſt durch den Krieg verzögert worden, ſoll nun aber ſo raſch gefördert werden, daß das Ganze, ſieben Lieferungen oder 140 Tafeln, bis Ende 1875 in den Händen der Abnehmer iſt. Die Verlagshandlung macht ausdrücklich auf den beträchtlichen Zeitabſtand zwiſchen dem Beginne und dem Abſchluſſe des jetzt vorliegenden Theils der Arbeit aufmerkſam, um kleine Ungleichmäßigkeiten in der Ausführung zu erklären, die übrigens bei einem ſo groß angelegten Unternehmen durch die nothwendige Arbeitstheilung faſt ſelbſtverſtändlich werden. Auch kann gegen die graphiſche Ausführung bei der Wohlfeilheit der Publikation (3 Thaler für je 20 Tafeln von 71 × 55 Cent.) billigerweiſe kein Tadel erhoben werden. Unſere Bedenken gegen das Werk ſind principieller Natur.

Der Herausgeber wünſcht durch Verbindung des Anſchauungsunterrichts mit dem Zeichenunterricht die Erhebung des letzteren zu einem wirklichen Bildungsmittel zu beförbern. Mit der Uebung des Auges und der Hand ſoll zugleich die Kenntniß und das Verſtändniß der Formenſprache vermittelt werden. Soweit befinden wir uns mit ihm in voller Uebereinſtimmung und in der Theorie wird er auch wohl bei keinem gebildeten und auf dieſem Gebiet erfahrenen Schulmanne auf Widerſpruch ſtoßen. Etwas anderes iſt es um die Art, wie er den Gedanken praktiſch zu machen ſucht. Uns will nämlich ſcheinen, daß der Herausgeber zu viel und zu verſchiedenes auf einmal erreichen zu können glaubt. Seine Tafeln (welche in acht Gruppen zerfallen: Bänder, freie Endigungen, Stutzen, Blattwellen, Flächenornamente, Naturformen, Geräthe, Architektur, und zunächſt für allgemeine Unterrichtsanſtalten berechnet ſind) ſollen die Vorzeichnung des Lehrers an der Wandtafel nicht entbehrlich machen, ſondern nur ergänzen, weil — mit Recht — darauf gehalten wird, daß der Schüler ſehe, wie der Lehrer es macht. Damit iſt eine niedere Stufe des Unterrichts bezeichnet, Maſſenunterricht im Freihandzeichnen. Jacobsthal plaidirt aber ausdrücklich für die Zulaſſung des Lineals und Zirkels, und allerdings glauben wir, daß die Nöthigung, ganz dieſelbe einfache Form, wie beiſpielsweiſe bei dem Mäander, den Flechtbändern, Strängen, Eierſtäben u. ſ. w., vier-, ſechs-, achtmal und öfter aus freier Hand zu wieder-

holen, den Schüler ermüden und unlustig machen würde. Aber Lineal und Zirkel können doch nur dem gestattet werden, dessen Augenmaß und Hand bereits eine gewisse Sicherheit erlangt haben. Ferner ist es gerade für die Bildung des Formenverständnisses gewiß nicht empfehlenswerth, Ornamente in so vielfacher Vergrößerung zu geben, wie das hier vorkommt. Owen Jones' gleichnamiges Werk in der kleinen Ausgabe ist bei Lehrern nicht beliebt, weil diese sagen, es gebe dem Schüler keine richtige Vorstellung mehr; aber ebenso leuchtet ein, daß der Henkelansatz eines antiken Bronzegefäßes durch zehnfache Vergrößerung zu etwas ganz anderem gemacht wird und eine falsche Anschauung beibringen muß. Ein anderes Blatt zeigt gar Bommeln von einem antiken Halsschmuck in sechszehnfacher Vergrößerung, 25 und 30 Cent. lang! Eine derartige Vorlage kann entweder nur zu der vom Verfasser perhorrescirten „praktischen Uebung" dienen oder die Begriffe verwirren, das Stilgefühl untergraben anstatt es zu kräftigen. Gerade das ist ja ein Punkt, über welchen wir bei kunstgewerblichen Arbeiten der Gegenwart so oft zu klagen haben, daß man meint, etwas in großem Maßstabe Gedachtes klein ausführen zu dürfen und umgekehrt, oder daß das an ein bestimmtes Material gebundene Ornament ungenirt auf ein ganz anderes übertragen wird. Solchen Verirrungen aber werden, wie zu fürchten ist, die auf Schuhlänge ausgereckten Goldknöpfchen u. dgl. m. nur noch Vorschub leisten. Auch vermögen wir nicht zu erkennen, für welche Unterrichtsstufe die weder naturalistischen noch stilisirten Akanthusblätter, Tannenzweige und Schachtelhalme berechnet sind. Wer den Abstand zwischen der Natur und dieser Mittelstufe und wieder zwischen dieser und der stilisirten Form zu überbrücken weiß, der bedarf schwerlich noch der Wandtafel. Wir wiederholen: nach den vorliegenden Lieferungen scheint der Herausgeber zu vielerlei mit einem Mal erreichen zu wollen. Womit nicht bestritten werden soll, daß ein verständiger Lehrer aus den 140 Tafeln, welche in Aussicht gestellt werden, nicht eine Auswahl treffen könnte, um mit dem systematischen Zeichenunterricht seinen Schülern zugleich die Anschauung bestimmter Ornamentformen zu gewähren. ?

Friedländer und v. Sallet, Das Königl. Münzkabinet. Geschichte und Uebersicht der Sammlung nebst erklärender Beschreibung der auf Schautischen ausgelegten Auswahl. Mit neuen Kupfertafeln. Berlin 1873. 8⁰. 251 S.

Ein officieller Katalog des Berliner Museums ist eine seltene Ueberraschung. Von den zwölf Abtheilungen des großen Instituts erfreute sich bisher nur eine des Vorzuges, ein umfassendes Verzeichniß zu besitzen. Wenn auch zum Unglück dieser eine Katalog — er behandelte die Sammlung der Gypsabgüsse — den Anforderungen der Wissenschaft nicht im geringsten entspricht, so ist man doch durch den von dem verstorbenen Friederichs verfaßten Katalog wenigstens entschädigt. Demselben Gelehrten wird auch ein vortreffliches Verzeichniß der antiken Bronzen verdankt. Die übrigen Abtheilungen müssen sich mit einem dünnen Heftchen als Führer begnügen, welches kaum die Neugierde des flüchtigen Besuchers befriedigt. Letztere Einrichtung besteht übrigens erst seit drei Jahren und ist ohne Zweifel auf die neue Verwaltung zurückzuführen, welche sich überhaupt in der kurzen Zeit ihrer Thätigkeit anerkennenswerthe Verdienste erworben hat.

Mit richtigem Takte hat man bei neuen Erwerbungen vorzugsweise das Münzkabinet und die Kupferstichsammlung in's Auge gefaßt, weil unter den gegenwärtigen Verhältnissen auf diesen Gebieten allein eine systematische Erweiterung möglich ist. Daß dies aber nicht ganz auf Kosten der übrigen Abtheilungen geschehen ist, beweisen die äußerst werthvollen Ankäufe für die Gemäldegalerie, beweist ferner die beständige Vergrößerung der Sammlung der Gypsabgüsse, welche kürzlich u. A. durch den Abguß der für die Kunstgeschichte hochwichtigen Wechselburger Skulpturen bereichert worden ist.

Der neue officielle Katalog des Münzkabinets kann — wir erkennen es gern und freudig an — als Muster seiner Gattung angesehen werden. In fast 1000 ausgelegten Münzen wird uns der Entwicklungsgang der Prägekunst vor Augen geführt. Bei der Auswahl derselben hat man nicht auf Seltenheit oder archäologische Bedeutung des einzelnen Stückes gesehen, sondern vornehmlich das ästhetische Interesse berücksichtigt und demnach auch das Verzeichniß so eingerichtet, daß es dem kunstgebildeten Laien Genuß und Belehrung verschafft. Doch fehlt es auch nicht an numismatischen Raritäten, wie z. B. die am Kopfe der Schrift abgebildete herrliche Dekadrachme aus Syrakus, welche neben dem Ethnikon und dem Namen der Arethusa auf dem Stirnbande der Nymphe den Künstlernamen Kimon zeigt. — Den größeren Raum nehmen die antiken Münzen ein, welche in geographische Gruppen getheilt, innerhalb jeder Gruppe kunsthistorisch geordnet sind. Jeder neuen Periode ist eine Einleitung vorausgeschickt, welche die Eigenthümlichkeit derselben kurz charakterisirt. Die schönsten der ausgestellten Exemplare sind von Carl Bernh. Becker in trefflicher Radirung wiedergegeben. — Bei der Auswahl der mittelalterlichen Münzen und Medaillen beschränkte man sich neben historisch interessanten Stücken vornehmlich auf diejenigen Werke der Prägekunst, welche durch den Namen ihres Verfertigers einen besondern Werth erhalten.

Neben Hauptwerken des Cellini, neben dem schönen Medaillon mit der Lucrezia Borgia, welches nach der Inschrift dem Filippino Lippi zugeschrieben wird, treffen wir einen vorzüglichen Kupferguß mit Albrecht Dürer, dem Vater, eine der wenigen plastischen Arbeiten, deren Modell wohl sicher von dem großen Sohne herrührt. Das Berliner Museum ist im Besitze des Originals, welches in Speckstein ausgeführt ist.

Wenn der Katalog schon durch den angedeuteten Inhalt über seine lokale Bestimmung hinausgeht und einen selbständigen Werth als Leitfaden für das erste Studium der Münzkunde beanspruchen kann, so verleiht ihm die vorausgeschickte „Geschichte des Münzkabinets" ein Interesse auch für weitere Kreise. Sie umfaßt einen Zeitraum von 250 Jahren und führt uns von Georg Wilhelm, der um 1616 bereits eine Münzsammlung besaß, und dem großen Kurfürsten, dem eigentlichen Begründer der Sammlung, aus der kurfürstlichen Bibliothek in der Schloßapotheke bis in die auch heute noch keineswegs glänzenden Räumlichkeiten im alten Museum. Eine der interessantesten Episoden bildet die Flucht eines Theiles der Sammlung nach Memel im Oktober 1806, die mit solcher Lässigkeit bewerkstelligt wurde, daß kaum die Hälfte der Münzen geretttet werden konnte. Davon konnte man noch 12,300 Stück „auswählen", von denen aber nach Abschluß des Pariser Friedens nur 8300 zurückkehrten. Die neueste Geschichte des Kabinets weiß nur von bedeutenden Erwerbungen zu berichten. Noch in jüngster Zeit wurden Summen verausgabt, welche selbst für andere als preußische Verhältnisse höchst beträchtlich zu nennen sind. Dieser Liberalität, welche den bisherigen kläglichen Verhältnissen noch zu rechter Zeit ein Ende gemacht hat, ist zu verdanken, daß der Besitzstand des Münzkabinets auf 140,000 Münzen (60,000 antike, 80,000 neue und orientalische) gestiegen ist. Zwar kann es den Sammlungen von Paris, London und Wien noch nicht an die Seite treten, aber keine andere Sammlung hat sich in so kurzer Zeit so bedeutend vergrößert, wie z. B. allein die Zahl der griechischen Münzen sich seit 1840 mehr als verdoppelt hat. A. R.

Vollmer, Wörterbuch der Mythologie aller Völker. Stuttgart, Carl Hoffmann. Dritte Auflage. 8.

Diese dritte Auflage des bereits im Gebrauche bewährten Buches stellt sich die Aufgabe, in immer weitere Kreise des Publikums einzudringen. Zu diesem Zweck hat sie eine Umgestaltung der zweiten Auflage gegenüber erfahren. Während diese in breiterem Druck und einem zu diesem stimmenden behaglichen Sichgehenlassen in der Erzählung sich gehalten hat, giebt die neue Auflage kompressen Druck, durch welchen Bogenzahl und Preis verringert werden, sodann aber eine präcisere Haltung des Textes, die theils alles Entbehrliche ausmerzt, theils durch Verweisung auf die besonderen Artikel der Wiederholung entgeht. Nach dieser Seite der Präcision gefällt uns namentlich die Zahleneintheilung innerhalb der einzelnen Artikel, wenn mehrere Bedeutungen desselben Namens anzugeben sind. Auch die Benutzung der früher auf besonderen Tafeln gesammelten Abbildungen wird wesentlich dadurch erleichtert, daß diese jetzt in den Text eingefügt wurden, sodaß Text und Bild mit einem Blick zu übersehen sind. Allerdings müssen wir uns dabei die Ersetzung der Kupfertafeln durch Holzschnitte gefallen lassen, die nicht immer zum Vortheil der Darstellung ausgefallen ist. Dagegen ist manche neue Abbildung an Stelle einer früheren, weniger geschickt gewählten getreten. Im Text vermissen wir ungern die Bezeichnung der Aussprache durch Längen und Kürzen, wie sie in der vorigen Ausgabe bei zweifelhaften Fällen gegeben war. Da das Buch nicht sowohl für den Gelehrten als gerade für den Künstler und den gebildeten Laien bestimmt ist, so wäre ein Wegweiser für die richtige Aussprache sehr erwünscht. Denn wenn auch das erstrebte Verständniß vollständig erreicht wird, so leidet doch für die Verwendung im Gespräch die Sicherheit und oft genug die Korrektheit Noth. Für eine neue Auflage wäre noch eine Angabe der Art und des Materials des abgebildeten Kunstwerks, sowie ein kurzer Hinweis auf den Ort seiner Aufbewahrung wünschenswerth: muß doch jede Gelegenheit benutzt werden, gerade dem größeren Publikum Verständniß und dadurch Interesse für Alles beizubringen, was sich auf bildende Kunst bezieht, da die Hinweisung auf sie noch viel zu wenig in der herrschenden Erziehungsmethode Geltung erlangt hat und das Auge oft da stumpf bleibt, wo das Ohr sorgfältig in seiner Auffassungsfähigkeit geschärft wird. Jedenfalls aber gehört das Buch zu denen, welche dem größeren Publikum als nützliche und zuverlässige Hülfsmittel für das Verständniß auf dem Gebiete der Dichtkunst, wie auch der bildenden Kunst empfohlen werden können, weshalb wir gerade an diesem Ort nicht verfehlen wollen, darauf hinzuweisen. V. V.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. Der neue Kunstsalon des Herrn Sachse in **Berlin** konnte nicht würdiger inaugurirt werden als durch die beiden kolossalen Schöpfungen des genialen A. Feuerbach: „Amazonenschlacht" und „Gastmahl des Platon". Ein weiter geräumiger Saal, der einen möglichst entfernten Standpunkt gestattet, mit Ober- und Seitenlicht, hat die beiden Bilder aufgenommen. Kein anderes Bild stört den Eindruck und fordert zu Vergleichen hinsichtlich der Farbe auf. Das Gastmahl des Platon war schon seit 1869 bekannt. Was wir hier vor uns sehen, ist die auch in Wien unlängst ausgestellte Wiederholung. Beide Bilder tragen die Jahreszahl 1873.

In der Amazonenschlacht haben wir es im Grunde genommen mit einem Karton zu thun und müssen im Voraus auf eigentlichen koloristischen Reiz verzichten. Alles ist vorwiegend grau in grau gemalt: in den Halbtönen, in den Schatten, in den Gewändern, überall das gelbliche Grau, welches im Fleischton oft geradezu schmutzig wirkt. Diese zurückhaltende sparsame Behandlung beeinträchtigt das plastische Hervortreten der Körper. Feuerbach ist ein kühner und geistvoller Naturalist. Aber auch der Naturalismus hat seine Grenzen. Wenn er sich erlauben darf, die Zufälligkeiten der Natur wiederzugeben, wie er z. B. bei den Amazonen schwache Oberkörper auf starke und hünenhafte Unterkörper setzt, so sollte er doch meines Erachtens nicht so weit gehen, gewisse Zufälligkeiten der Körperbildung, welche bei dem Modell eine Folge der modernen Kleidung sind, gleichfalls wiederzugeben. In der Komposition und im charakteristischen Ausdruck der Gestalten steht Feuerbach auf der vollen Höhe seiner Meisterschaft. Tritt man soweit zurück, daß die Einzelheiten sich dem Blicke entziehen, so wird das Bild auf Niemanden seine mächtige Wirkung verfehlen. Der weithin sich ausdehnende Hintergrund mit mehreren Gruppen von Kämpfenden und Verwundeten, die brennende Stadt und die Meeresküste, welche den Horizont begrenzt, sind wahrhaft imposant und großartig. — Auf dem „Gastmahl des Platon" dominirt ebenfalls der graue Fleischton, wenn auch nicht in so entschiedener Weise, wie auf der Amazonenschlacht. Man kann sich die Greise allenfalls so denken, aber nicht die jüngeren Tischgenossen, die in der Carnation von den Alten nicht verschieden sind. Die drei Kinder, welche dem Alkibiades voranhüpfen, sind vortrefflich in ihrer Frische und Natürlichkeit. Daß Feuerbach auch im Stande ist, der Farbe ihre Reize abzugewinnen, davon zeugt das herrliche blaue Gewand, welches über eine an der Kline stehende Amphora geworfen ist. Von ausgezeichneter Vollendung ist auch hier wiederum die Komposition und die Charakteristik. Die Gestalt des Agathon, welcher den Alkibiades begrüßt, gehört zu dem Besten, was die moderne Malerei geschaffen.'

Vermischte Nachrichten.

E. v. H. **Augsburg.** Durch freiwillige Beiträge hiesiger Bürger wurde es ermöglicht, den auf dem protestantischen Friedhof ruhenden deutschen Kriegern von 1870/71 ein Monument zu errichten, welches am letzten Pfingstmontag in schöner Feier, bei Anwesenheit der Veteranenvereine mit fliegenden Fahnen und Musikchor, der Generalität, vieler Offiziere, den Spitzen der Behörden und einer großen Volksmenge, eingeweiht und dem Kirchenvorstande übergeben wurde. Das Monument, welches sich auf dem freien Platze vor der Friedhofskirche erhebt, besteht aus einem Obelisk mit Würfel und gegliedertem Sockel von schwarzem Syenit, auf einem Unterbau von drei Stufen aus grauem Granit. Die ganze Höhe desselben beträgt 6,653 Meter, wovon die Stufen zusammen nahezu 7 Decimeter, der Sockel 0,383 Meter, der Würfel 1,281 Meter und der Obelisk 4,086 Meter messen. Die Vorderseite des Obelisken enthält das eiserne Kreuz in einem Lorbeerkranz aus carrarischem Marmor. Auf derselben Seite steht am Würfel, in erhabnen Metallettern, die Widmung: „Unsern 1870 und 1871 gestorbenen hier ruhenden deutschen Kriegern", geziert von einem an Rosetten befestigten, mit Eichenlaub umwundenen Eichenlaubfeston, welches in der Mitte drei Wappenschilder trägt, das deutsche Wappen, das Genfer Kreuz und das Augsburger Stadtwappen enthaltend, alle drei von der freistehenden Kaiserkrone überragt. Unter den Wappenschildern sind, von einem Bande gehalten, zwei gekreuzte Schwerter mit Palmenzweigen, als Schluß die Kriegsdenkmünze von 1870/71 mit Lorbeerzweigen angebracht. Links und rechts am Würfel sind auf Tafeln die Namen der Gefallenen, Söhne der Stadt, Bayern und Schlesier, mit Goldschrift verzeichnet. — Professor Julius Kroll, ehemaliger Schüler von Philipp Folz, hat die Zeichnung entworfen, nach welcher das harmonisch schön gelungene Werk unter seiner Leitung so glücklich ausgeführt werden konnte. Das würdige Denkmal ehrt nicht blos die ruhenden Helden, sondern auch die Stadt, durch deren Opferwilligkeit es entstand.

△ **Burg Trausnitz.** Einem Berichte des Landshuter Kurier vom 21. Mai d. J. entnehmen wir Folgendes: „Nachdem die für die restaurirten Königsgemächer auf der Burg Trausnitz bestimmten Garnituren Möbel mittelst der Bahn hier angekommen und im Laufe des Nachmittags noch aufgestellt wurden, sind die Zimmer in Stand gesetzt, den Monarchen zu empfangen. Es sind bisher fünf Zimmer vollständig restaurirt, und zwar im Stile Ludwig XIV. Die Restaurationsarbeiten leitete bekanntlich der verstorbene kgl. Baurath Schmiedtner, ein durch und durch künstlerisch gebildeter Architekt. Entgegen den anderen Räumen der Trausnitz (welche meist zu Ende des 16. Jahrhunderts mit kostbaren Malereien ausgeschmückt wurden, die meist und trotz der vielen Stürme, die über die alte Herzogsburg weggezogen, ihre volle Farbenfrische noch besitzen), ist bei den neurestaurirten Gemächern die Malerei ausgeschlossen geblieben und die Wände sind mit Seitendamast bezogen. Der Eindruck, den man beim Eintritt in die königlichen Zimmer empfängt, ist ein pompöser, jetzt jedenfalls noch bedeutend gehoben durch die prachtvolle Ausstattung derselben. Einige Zimmer wurden bereits von hiesigen Meistern eingerichtet, das zuletzt angelangte Mobiliar dagegen ist in München und Nürnberg angefertigt worden. Es ist im reichsten schweren Renaissancestil gehalten und von geöltem Nußbaumholz hergestellt. Ebenso wie die Zeichnung korrekt, ist die Ausführung im Ganzen sorgfältig und Alles eines Königssitzes würdig. Die Oefen, die sich den herrlichsten Vorbildern der alten Zeit würdig anreihen, wurden von hiesigen Meistern hergestellt. Eine der angelangten Garnituren ist, der Farbe der Tapete entsprechend, königsblau, die zweite grün und die dritte ebenfalls grün mit eingewirkten gelben Blumen. Die Sitze sind größtentheils Tabourets und bei jeder Garnitur befinden sich einige hohe Lehnstühle." Gemächer im Stile des vierzehnten oder eigentlich des fünfzehnten Ludwig möblirt, in der ernsten Trausnitz — das ist unseres Erachtens ein unverzeihlicher Anachronismus. — Wenn uns etwas darüber wenigstens einigermaßen trösten kann, so ist es der Gedanke, daß man doch die alten Wandmalereien verschont zu haben scheint. Wie sich übrigens Möbel im „reichsten schwersten Renaissancestil und aus geöltem Nußbaumholz hergestellt" mit dem Stile Ludwig XIV. vereinbaren sollen, mögen Andere begreifen.

†† **Nürnberg.** Der künstlerische und literarische Nachlaß des durch seine Forschungen in Griechenland, besonders seine Auffindung der Marmorbildwerke in den Tempeln zu Aegina und Phigalia bekannten Architekten Carl Haller von Hallerstein († 1817), bestehend in einer sehr großen Anzahl werthvoller Zeichnungen und Skizzen, sämmtlichen Briefen und Tagebüchern, ist kürzlich von dem Prof. Bergau in Nürnberg erworben worden.

O. A. **New-York.** Als ein Erzeugniß einheimischer Kunst ist ein Bild von Thomas Moran zu besprechen, das hier seit einiger Zeit in Goupil's Galerie ausgestellt ist. Thomas Moran hat sich innerhalb einiger Jahre bedeutenden Ruf erworben, und eins seiner Bilder, die Ansicht eines Cañon am Yellowstone River, hat die Ehre gehabt, von der Regierung angekauft zu werden und befindet sich in Washington in einem der Treppenhäuser des Kapitols. Dies neueste Werk, ein Werk von großem Umfang, trägt den Namen „The chasm of the Colorado" und stellt eine der wildesten, und wie versichert wird, der großartigsten Gegenden in den westlichen Gebirgen dar. Auf allen Seiten thürmen sich Felsen, deren Gipfel sich viele hundert, ja tausend Fuß erheben: aber da eben nur Felsen den Felsen gegenüberstehen, und jeder Maßstab zur richtigen Schätzung ihrer Höhe fehlt, so empfängt der Beschauer durchaus nicht den Eindruck solcher Größe und Großartigkeit. Es würde ihm nicht in den Sinn kommen, daß er einen Umkreis von mehreren hundert Meilen übersieht, sondern er würde eher glauben einen Felsenpaß von beschränktem Umfang vor sich zu haben. Die Färbung ist ferner bunt und grell, und ein Regenbogen über dem Rande der Kluft macht mit seinen lauten, glänzenden Farben einen sehr störenden Eindruck. Ein gemalter Regenbogen ist immer eine gefährliche Klippe, und diese wenigstens hätte vermieden werden können. Augenscheinlich glaubte der Künstler, durch die Größe seines Vorwurfs auch einen um so größern Effekt hervorzubringen, allein darin hat er sich vollständig getäuscht. Den auffallendsten Kontrast mit diesem anspruchsvollen Werke bildet eine herrliche Landschaft von B. C. Koekkoek, welche sich durch eine Laune des Zufalls in nächster Nachbarschaft befindet, und in ihrer einfachen Schönheit die Mängel des Bildes von

Moran noch augenfälliger macht, das im Vergleich mit jener bescheidenen Gegend, die nicht den mindesten Anspruch auf Großartigkeit macht, im Vergleich mit der herrlichen Behandlung des Sonnenlichts, das durch einen Gewitterhimmel bricht, wie Dekorationsmalerei erscheint.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

La Fizelière, A. de, Champfleury, et T. Henriet, La vie et l'oeuvre de Antoine Chintreuil. Paris, Cadart.

Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malerei, Musik, für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterrichte bearbeitet nach den besten Hülfsmitteln. Dritte Auflage. 8°. broch. Mit 102 Illustrationen. Stuttgart, Ebner & Seubert.

Lorck, Carl B., Die graphischen Künste auf der Ausstellung zu Wien. gr. 8°. broch. Braunschweig, Vieweg & Sohn.

Quellenschriften für Kunstgeschichte. Herausgegeben von R. v. Eitelberger. VII. Band. Schedula diversarum artium des Mönches Theophilus, übersetzt von A. Ilg. I. Theil. gr. 8°. broch. Wien, Braumüller.

Vinet, E., l'art et l'archéologie. 8°. broch. Paris, Didier.

Zeitschriften.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 5.
Buntglasirte Thonwaaren des 15.–18. Jahrhunderts im germanischen Museum.

Art Journal. Juni.
The royal academy. — The works of Rudolf Lehmann, von J. Dafforne. (Mit Abbildungen.) — On the progress of our art-industries. — The stately homes of England: Audley End. (Mit Abbildungen.) — Venetian painters, von W. B. Scott: Paul Veronese. — Beigegeben: Russische Bauernfamilie, nach A. Yvon gest. von Bell. — Hereward der Wachsame, nach der Statue von T. Brook gestochen von H. C. Balding. — Vermählung der heil. Catharina, nach Veronese gest. von J. L. Raab.

Christliches Kunstblatt. No. 6.
Vom unterirdischen Rom. — Erinnerungen an Cornelius.

Chronique des arts. No. 19–22.
L'enquête et le règlement des musées nationaux. — La destruction des planches gravées.

Deutsche Bauzeitung. No. 43. 45.
Zur Gestaltung des Thurmbaues am Ostchore des Mainzer Domes. — Stein-Denkmal in Berlin. — Das Bauwesen auf der Wiener Weltausstellung.

Gazette des Beaux-Arts. Juni.
Salon de 1874, von L. Gonse. (Mit Abbildungen.) — La galerie de M. Suermondt, von P. Mantz. (Mit Abbildungen.) — Paul Baudry, von R. Ménard. (Mit Abbildungen.) — Exposition en faveur des Alsaciens et Lorrains demeurés français. (Mit Abbildungen.) Von A. Jaquemart. — Les oeuvres de Prud'hon à l'école des Beaux-Arts, von G. Duplessis. (Mit Abbildungen.) — Antoine Chintreuil, von A. de Fizelière. — Bibliographie. — Beigegeben: „Dans la rosée" (Nackte weibliche Figur), nach Duran rad. von Waltner. — Elisabeth von Bourbon, Königin von Spanien, nach Velazquez radirt von L. Flameng. — Die Tränke, nach Troyon radirt von Flameng. — Der Baumgarten, nach Chintreuil radirt von A. Tajée.

Gewerbehalle. Juni.
Ueber Fußbildungen in der antiken Kunstindustrie. Von J. Stockbauer. — Romanisches Kapitäl aus der Stiftskirche zu Aschaffenburg; Rundbogenverzierung am Thor eines romanischen Hauses; japanischer Seidenstoff; Eckverzierung im Stil der italienischen Renaissance; modernes Ornament für Sgraffito; Plafond für ein Wohnzimmer, komponirt von A. Gnauth; Tafelaufsatz in Silber, entworfen von Orth, modellirt von Siemering; Arbeitstisch und Büffet in gothischem Stil. — Von der Wiener Weltausstellung: reichgeschnitztes Billard; Bettstelle in Eschenholz mit gemalten Porzellanplatten; Porzellanvase mit Thorwaldsen's Alexanderzug; Vasen aus tiefrothem opakem Glas mit indischen Ornamenten; Toilettenspiegel; Schmuckgarnitur.

Kunsthandwerk. Heft 9.
Partisanen und Hellebarden aus dem XVI. Jahrhundert, historisches Museum in Dresden. — Ornamente für Goldschmiede- und Juwelier-Arbeiten. — Bucheinband aus dem XVIII. Jahrhundert. Krystallglas aus dem XVI. Jahrhundert, Königl. Kunstsammlung in Stuttgart. — Holzplafond von 1600, im Haus zum wilden Mann in Zürich. — Essbesteck aus dem XVI. Jahrhundert, Bayerisches Nationalmuseum in München. — Marmor-Fussboden zu San Marco in Venedig, XI. Jahrh.

Kunst und Gewerbe. No. 22. 23.
Zur Geschichte der Erzarbeit.

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Gewerbe. No. 105.
Der menschliche Körper und seine Darstellung durch Malerei und Plastik. — Ueber Kunstgewerbemuseen. — Bonaventura Genelli's Nachlass.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

3. Juli.

Nr. 38.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon.

I.

Ein neues Mal erschloß sich mit dem Erscheinen des Frühlings allen Freunden und Verehrern der heitern Kunst das alte Industriegebäude in den Elyseeischen Feldern. Bevor wir unsere Musterung in der Doppelreihe der Säle beginnen, dürfen wir jedoch, meine ich, einen kurzen Rückblick jener Ausstellung schenken, die der Palast vor einem Jahre in seinen Mauern beherbergte. Im Schatten der Wiener Weltausstellung verdiente sicherlich auch sie Beachtung, obwohl auf Grund des Wiener Ereignisses verschiedene hervorragende französische Künstler im Salon nicht vertreten waren.

Nichts hat für die Pariser, und wohl für die Franzosen überhaupt, einen höhern Reiz, als der Anblick eines Gemäldes, das ihnen Scenen aus dem Schlachtenleben vorführt, besonders wenn die Helden dieser Scenen Mitglieder der „großen Nation" sind. Voriges Jahr hatte jedoch die kriegerische Ruhmesbegeisterung in den französischen Malerateliers wenig Blüthen getrieben, und allerdings war auch Grund dazu vorhanden. Das einzige wirkliche Schlachtenbild stellte der Brüsseler Charles Castellani, ein Schüler Yvon's, mit seinen Turkos bei Weißenburg aus. Es ist diese Leinwand eine drastische Veranschaulichung der mit kindischem Entsetzen gepaarten bestialischen Wildheit, womit die Afrikanerhorden im Kampfgetümmel vorstürmten, sowie der ehernen Ruhe, die der deutsche Soldat im Felde offenbart. Die hochwüchsigen strammen Mannesgestalten mit der ernsten Haltung, dem Vollausdrucke des Selbstbewußtseins in Geberden und Mienen bilden zu dem katzenartig sich duckenden, wie unsinnig die Augen verdrehenden und Grimassen schneidenden Muhamedanervolke den herrlichsten Kontrast. Mit einem hübschen Episodenbilde: „Auf dem Rückzuge" producirte sich der Pariser Edouard Detaille. Die Hauptgruppe in dem Rahmen: scheuende Artilleriepferde, zu rascher Weiterfahrt die Peitsche handhabende Soldaten, ein mit Ungestüm vorsprengender, entschlossen Halt gebietender Offizier, belegt treffend das Kritische des Augenblicks. Im Veranschaulichen der Kriegsmisère in ihrer abschreckendsten, betrübendsten Gestalt leistete als Urheber des Bildes „Die letzten Patronen" Alphonse de Neuville Bemerkenswerthes. Dieser Hausraum mit dem „verschanzten" Fenster, der von einer Bombe durchschlagenen Decke, den von Kugeln durchlöcherten, zerfetzten Einrichtungsstücken, den wirr am Boden umherliegenden Waffen und Geschoßtrümmern, diese kampfesmüden, zerlumpten, bestäubten, jedem vom Bewußtsein der Ohnmacht bedingten Empfinden Ausdruck gebenden Mannschaften und Offiziere, diese, ein Bild des Jammers und der Trübsal, an der Erde hockenden und ruhenden Verwundeten — es ist ein Anblick, dessen fesselnder, bewältigender Drastik kein Beschauer sich zu entziehen vermag. „Die Nacht im Walde" ist der Titel eines Soldatenbildes, mit welchem Alexandre Protais uns den Anblick eines Häusleins in einer Forstlichtung ausruhender Vincenner Scharfschützen vermittelte. Das Bild ist interessant wie die meisten Protais'schen Bilder.

An diese Kunstwerke reihte sich eine Anzahl Offizierporträts, unter denen das von dem Elsässer Johann

Henner gemalte des Generals Chanzy uns besonders ansprach. Nur schwach war im Bilde der Elsaßjammer vertreten, das haben wir mit Freuden konstatirt. Unter den Anbauern dieses Genres hatte sich schon 1872 der Elsässer Benjamin Ulmann bemerklich gemacht, ohne daß ihm freilich die Jury gestattete, mit seinem Prussien=Witz die Salonwelt zu beglücken. Das Jahr darauf gelangte sein neues Elsaßbild: eine Bäuerin, die ihrem Söhnlein Unterricht im Schießen mit der Spatzenflinte ertheilt, an die Oeffentlichkeit; aber wie jämmerlich machte er damit Fiasko! Allerdings war die Darstellung eine durchaus mißlungene. Der Straßburger Friedrich Lux führte uns in der Weise Brion's eine lustige elsässer Dorfjugend vor, that aber der Wirkung dadurch wesentlich Eintrag, daß er der fröhlichen Schaar Alsatia in Trauerkleidung und einen französischen Gensdarmen gesellte. Wozu der Nonsens? Mit derartigen Abgeschmacktheiten schadet sich der Künstler nur selber. Im Rahmen einer Morgen= und Abendlandschaft schuf der Pariser Charles Marchal mit dem Bilde eines den Acker brechend sein Tagewerk beginnenden Jünglings und dem eines eggend sein Tagewerk beschließenden Greises gleichsam ein gehaltvolles Gedicht in elsässer Mundart auf den Lebensadel, der im redlichen, unverdrossenen Schaffen liegt. Dagegen verherrlichte der Straßburger Gustav Jundt mit seiner Leinwand „Am Sonntagmorgen", einer Gruppe vom Gottesdienst heimkehrender Frauen und Mädchen im Rahmen einer duftigen Frühlingslandschaft, der Landleute im Elsaß Glaubensandacht und fromm=ernsten Sinn.

Im Gebiete der Geschichtsmalerei stieß man auf manches glanzvolle Stück. Als Anbauer des symbolisch=historischen Genres errang sich der Lyoner Pierre Puvis de Chavannes ein neues Lorbeerblatt. Den Lebensernst, die Arbeit, das verdiente Ruhen und Genießen, die Erholung nach des Tages Mühen, das Glück im Familienleben, die Segnungen des Friedens, das Tröstliche, Beruhigende, Erheiternde der Natur, der allgütigen Mutter, — alles das veranschaulichte dieser Künstler in seinem Gemälde „Der Sommer", dem in blassen, doch klaren, milden, lieblichen Farben dargelegten Gemälde mit dem tiefen, durchsichtigen Himmel, dem Stückchen Hochwald, dem stillen Forstwasser, dem goldenen Erntesegen, dem Gras= und Blumen=Rain und den Mittagsrast haltenden Schnitterinnen und Schnittern.

Eine mannichfache Vertretung hatte im Salon die religiöse Malerei gefunden. Verschiedene Künstler hatten alt= und neutestamentliche Stoffe zu Bildern verwerthet, aber meist nicht mit besonderem Glücke. Mehrfache Mißhandlungen von Künstlerhand hatte auf Leinwand, wie immer, Jesus von Nazareth erlitten. Unter den Bibelmalern trug mit einer von genialer Auffassung zeugenden Darstellung der vom Kreuzestod des Nazareners bedingten Volksscenen der Straßburger Gustav Paul Doré die Palme davon. Gestatte man mir, was ich vor einem Jahre über das Doré'sche Bild „Die Schreckensstunde" in den Spalten einer großen Zeitung berichtete, hier anzuführen. Ueber Jerusalem hangen in stahlgrauen Tinten düstere Gewitterwolken. Im Hintergrunde ragt Golgatha mit der Schädelstätte und den drei Kreuzen. Darüber zerriß just ein Blitz das Gewölk, und herwärts, über die tiefer gelegene Stadt hinweg, schießt der blendende Strahl, mit seinem fahlen Scheine den Vordergrund grell beleuchtend. Dicht gedrängt steht hier zu beiden Seiten der Straße vor und neben dem weiter ab zur Rechten düster ragenden Tempelbaue das Volk, starret hin und wendet entsetzt den Blick ab, schreitet davon mit dem Schlag an die Brust, den das Bangen, die Gewissensangst gebiert. Der Anblick dieser erregten, vom Stachel des Schreckens und der Furcht gespornten Menge, unter der eine Schaar berittener Kriegsknechte mit silbern blinkendem Helm und Brustpanzer sich einherbewegt, macht auf dem Beschauer einen tiefen, einen gewaltigen Eindruck. Es durchweht das Ganze der Hauch eines welterschütternden Weh's. Durch das Dunkel der Gewitternacht zuckt es wie das erste Aufleuchten der Fackel des werdenden Christenthums. — Ziemlich beträchtlich war die Zahl der ausgestellten Heiligenbilder, aber sehr gering die der guten darunter. In mehreren Bildern wird auf mehr oder minder geistreiche Art das Klosterleben persiflirt. Doch fehlte es ebenfalls nicht an Kirchen= und Klosterbildern eines gehaltvoll ernsten Gepräges.

Von den Künstlern, welche mythologische Stoffe zu einer Darstellung verwertheten, nenne ich in erster Linie Tony Robert=Fleury, dessen Danaiden wohl bezüglich der Malerei dies und das zu wünschen übrig lassen, aber vom Künstler mit einer Feinfühligkeit beseelt wurden, die treffend den Seelenzustand der Brunnenschöpferinnen zur Anschauung brachte. Dem Elemente des Scherzhaften trug William Bouguereau mit einer größeren Landschaft Rechnung, die uns vier Nymphen und einen Satyr vorführt. Der zottige, behörnte, langhaarige Bursche, den die vier Schelminnen, wie es scheint, nolens volens ein Wasserbad nehmen lassen wollen, sträubt sich auf ergötzliche Art; das Ganze macht den Eindruck einer heitern Komik. In zahlreichen lebensgroßen Figuren schilderte Felix Jobbé=Duval die Mysterien des Bacchus, mit andern Worten den Sinnentaumel in vielfacher Abstufung. Ein Bild vom lieblichsten Effekte bot den Blicken der Salongäste Pierre Auguste Cot mit seinem „Frühling" dar. Das Pärchen auf der Strickschaukel im Walde, der braune, schwarzlockige Knabe und das zartblonde Mädchen ihm zur Seite, ist nebst der heitern, von Streiflichtern erhellten, im frischesten

Grün prangenden Baum- und Rain-Umgebung allerdings ein gelungenes Lenzidyll.

Die Zahl der eigentlichen Geschichtsbilder war eine verschwindend kleine. Außer Paul Blanc, der, eben nicht in den besten Farben, den Einfall eines Cäsar in Feindesland darstellte und dabei alle möglichen Kriegsgräuel berücksichtigte, und Louis Guesnet, der das Ende des Helden Roland zu Ronceval illustrirte, haben nur noch zwei, drei Künstler mit einer verwandten Leistung sich produzirt. Anders sah es bezüglich des historischen Genres aus. Nicht nur hatten viele Künstler dieses Feld angebaut, es war auch ein lohnendes Mustern auf dem Felde. Glänzende Triumphe feierte der Niederländer Laurens Alma-Tadema mit seinem „Winzerfest im alten Rom" und seiner „Mumie", zwei Bildern, die auch in Berlin ihrem Urheber hohe Anerkennung eingetragen hatten. Dann errangen sich das Lob der Kritik der Düsseldorfer Michael Munkacsy mit einer „Episode aus dem Negerkriege (1848)", das Innere einer Bauernhütte mit Charpiezupferinnen darstellend, — der Prager Jaroslaw Czermak mit einer „Episode aus dem Montenegrinerkriege (1862)", Frauen, die, den Streitenden Kugelpatronen zutragend, einem von Kriegern ins Thal hinab getragenen verwundeten Woiwoden begegnen, — Evariste Luminais mit seinen Darstellungen aus den Tagen der alten Gallier, — Jules Garnier mit seinen mittelalterlichen Charakterbildern, — Charles de Beaumont, Jules Laurens u. A. m.

Von den vielen Genremalern, die ausstellten, sind einzelne als Urheber trefflicher Leistungen zu nennen. Die bretagner Prozessionssängerin, welche Jules Breton uns vorführte, ist eine gesunde Offenbarung des von Gottesfurcht durchdrungenen ländlichen Frauengemüthes. Der eminente Kolorist Léon Bonnat hatte eine mit ihrem Kinde kosende junge Mutter gemalt. Eine sinnend am Brunnen stehende Frauengestalt von hochpoetischer Bedeutung malte Auguste Feyen-Perrin. Der Welt der Schuljugend hatte der Düsseldorfer Albert Anker seinen Stoff entnommen. Im Darstellen von Knaben und Mädchen excellirt übrigens dieser Künstler, sein Beobachterauge wird ihm dabei selten untreu, und in ihrem ganzen kindlich-naiven oder schalkhaften Wesen rückt er uns seine Liliputaner vor den Blick. Sein Schnee-Petz nebst der handelnden und zuschauenden Umgebung von der Schulbank, der passend dastehenden Korpulenz und der mit einer bezeichnenden Geberde davonschreitenden hagern Alten hat viele Tausende von Salonbesuchern erheitert und ergötzt. Ein anderer Liebling der Pariser, der Frankfurter Heinrich Schlesinger, war auf jener Ausstellung mit dem Bilde einer kleinen Mademoiselle Brise-tout vertreten, der die erzürnte Mutter tüchtig mit Scheltworten zusetzt, weil das Fräulein just eine kostbare Porzellanvase zerbrochen, doch war das keine der besseren Leistungen unseres Landsmannes. Ungleich besser gefiel uns der schwarzhaarige Italienerknabe, dessen Anschauen die Livornerin Elise Koch uns ermöglichte; dort steht der sechsjährige Leichtsinn im Winkel, und — sarà menato, heißt es, denn der Topf, mit dem ihn die Mutter ausschickte, war ein guter irdener Topf, und nun liegt derselbe in Scherben an der Erde. Zu bemerken ist noch, daß die Vertretung des Familiengenres eine auffallend starke war. Mit dem Pariser Eduard Manet feierten die Freunde des Naturalismus einen Triumph: Manet's Biertrinker, ein Werkstattmensch mit „leuchtender Schnut und glänzender Karfunkelnas'", um mit Rabelais zu reden, ist mit seiner vierschrötigen Gehäbigkeit, Stoff- und Rauchkraut-Gemüthlichkeit in Wahrheit das Urbild eines solchen.

In ziemlich großer Anzahl waren Nuditäten ausgestellt. Jedoch war wirklich Hervorragendes nicht zu entdecken. Ein Schüler Cabanel's, der Pariser Louis Courtat, imponirte der Kritik tant soit peu mit dem gut modellirten Bilde einer Siesta haltenden Jungfrau. Zugleich verdienten und fanden einzelne andere verwandte Kunstwerke Beachtung. Als gewiegte Darsteller im Porträtfache zeigten sich, wie immer, Charles Jalabert, X. Montchablon, A. Cabanel, Ed. Dubuse, Carolus Duran und Andere. Nélie Jacquemart, welche zu der ersten Ausstellung nach dem Kriege ein gelungenes Bildniß des großen Patrioten Adolf Thiers geschaffen hatte, war dies Mal beflissen gewesen, ihr eminentes Darstellungstalent an einem Bilde des greisen Dufaure zu bekunden. Mit Vergnügen konstatirten wir eine Abkehr von der Robenmalerei, beziehentlich der Schneiderreclame.

Ein hoher Genuß lag für den kunstfreundlichen Besucher in dem Mustern der ausgestellten Landschaftsbilder. Jean Corot mit seinen poesievollen Dämmerungsstücken, Antoine Chintreuil, leider seitdem verstorben, mit seinen poetisch empfundenen und dargestellten Frühlingsbildern, Charles Daubigny mit der realistischen Landschaft, Emile Breton als Verherrlicher der Nacht- und Winterpoesie, der Holländer Hendrik Wesdag mit seinen nordischen Strand- und Stadtbildern, der Triester Karl Kuwasseg mit der perspectivisch schönen Gebirgslandschaft und mehrere Andere bereiteten uns ein genußreiches Anschauen. Rühmend gedenke ich zu guter Letzt des Schweden Alfred Wahlberg, der für den Salon in echt nordischen Tinten ein Nachtstück, den Hafen von Warholm bei Mondschein, und eine Oktoberlandschaft gemalt hatte, sowie des Dänen Georg Groth, der an zwei guten Strandbildern sein Maltalent bekundete. Nur einzelnes Gute hatte die freilich sehr geringfügige Schaar der

Marinemaler geliefert. Emile Lansyer, der Preisgekrönte, malt gutes Seewasser, aber bessere Felsen. Jules Masure bewirbt sich unverdrossen auf Leinwand mit einem Stückchen vom Mittelländischen Meere um den Preis. Johann Bennetter, aus Christiania, steuert, Stoff einzuheimsen, seinen Künstlernachen alljährlich auf die hohe See hinaus; aber mit der verdienten Anerkennung hat es regelmäßig gute Wege.

Freunden des edlen Waidwerks boten sich auf der vorjährigen Ausstellung im Anschauen mannichfache Genüsse dar. Diverse Sauhetzen und Jagdhundgruppen in kräftiger, lebendiger Darstellung mußten für das Jägerauge einen hohen Reiz haben. Als Landschafter und Thiermaler zeichneten sich, wie immer, der Schleswig-Holsteiner August Schenck und der Wiener Otto v. Thoren aus. Schenck's Wollthiere im Rahmen der von einem Schneesturm heimgesuchten Gebirgslandschaft erregten die Bewunderung aller Besucher, v. Thoren's Jagdhunde auf dem beschneiten Wege im Walde sind bezüglich der Malerei mit der Schenck'schen Leistung nicht zu vergleichen, aber, wie jene, ein Ausdruck lauterer Naturpoesie.

Nach dieser flüchtigen Rückschau dürfen wir mit Muße an die Musterung des heurigen Salons gehen. Ein erster Rundgang durch die 24 Säle, in denen die von den Kunstrichtern angenommenen Oelgemälde ausgestellt sind, läßt uns erkennen, daß im Allgemeinen die Ausstellung über das Niveau des Mittelmäßigen kaum hinausreichen dürfte, und manche der besseren Stücke von Nichtfranzosen geschaffen wurden. Der Umstand, daß im Salonreglement die für jeden einzelnen Künstler zulässige Zahl von Kunstwerken von zwei auf drei erhöht wurde, führte zu Einsendungen, die sich wie folgt beziffern: 4048 Oelgemälde, 1494 Zeichnungen, Aquarelle u. s. w., 455 Bildhauerarbeiten, 65 Medaillen und Steinschneiderwerke, 115 architektonische Zeichnungen, 332 Stiche u. s. w. und 48 Lithographien. Von diesen 6857 Kunstgegenständen wurden 3325, d. h. nahezu die Hälfte, nicht zur Ausstellung zugelassen, und davon kommen 2205 auf die Oelmalerei, 188 auf die Plastik. Dabei ist zu bemerken, daß unter den 3612 angenommenen Kunstwerken 1130 von preisgekrönten Künstlern sich befinden, welche nach dem Wortlaut der Salonsatzungen auszustellen berechtigt sind. Eine nicht unbedeutende Künstlergruppe, die es vermuthlich betreffs ihrer Werke auf das Urtheil der officiellen Jury nicht ankommen lassen wollte, veranstalteten heuer eine besondere Ausstellung. Die Fruchtbarkeit der französischen Künstlerwelt war somit im verwichenen Jahre eine ganz gewaltige; aber auch auf einen hohen Grad von handwerksmäßiger Marktbetriebsamkeit, sowie davon bedingter Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit lassen die angeführten Zahlenergebnisse schließen. Voriges Jahr kamen auf die Rubrik „Oelgemälde, Zeichnungen u. s. w." 1491, auf die Plastik, auch im weiteren Sinne, 419, auf die Baukunst 48, auf die graphischen Künste 189 Nummern. Ferner begreift der Salon 1852 Oelgemälde, 776 Dessins, Kartons u. s. w., 569 Bildhauerwerke, 75 Medaillen und Erzeugnisse der Steinschneidekunst, 104 Bauzeichnungen, 255 Holzschnitte, Stiche und Radirungen, 37 Lithographien. Die heurige Kunstausstellung beziffert sich demnach überhaupt mit einem Plus von 1515 Nummern gegen die vorjährige.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Pfau, Freie Studien. Stuttgart, Ebner und Seubert. 8. XIV und 555 S. 1874. 2. Auflage.

Mit Ausnahme des ersten Essay's „Die Kunst im Staat" gehört dies Buch nicht in den Kreis unser Besprechungen. Jener erste Aufsatz ist jedoch schon im I. Bande dieser Zeitschrift (1866, S. 162) eingehend besprochen worden, sodaß wir um so mehr darauf zurückweisen dürfen, als wir mit den dortigen Ausführungen durchaus einverstanden sind. Je entschiedener wir uns gegen die der Kunst von Pfau angewiesene Stellung verwahren müssen, je weniger wir mit seinem einseitigen radicalen Vorgehen einverstanden sind, um so mehr begrüßen wir die Grundtendenz seiner Untersuchungen, die er in der Vorrede mit den Worten ausspricht: „Das empirische Verfahren, wie es in der neuesten Richtung der exakten Disciplinen dem spekulativen Denken gegenübertritt, ist ohne die philosophische Arbeit zusammenhangslos, und schafft Kenntnisse, aber keine Erkenntnisse". Diese letzteren werden aber freilich nur durch vorurtheilsloses Forschen, nicht durch ein von Parteianschauungen eingenommenes Aburtheilen gewonnen. Die in der ersten Auflage noch enthalten gewesenen „Artistischen Studien" sollen als gesonderter Band erscheinen, welchem sich ein dritter, fast nur neue Arbeiten enthaltender „Kunstgewerbliche Studien" anreihen wird.

V. V.

Jähns, Die Kriegskunst als Kunst. Leipzig, Grunow. 8. 39 S.

Nicht sowohl weil dieser Aufsatz in den Kreis der Kunstbetrachtungen gehört, als vielmehr weil er trotz seines Anspruches darauf nicht hereingehört, wollen wir ihn einer kurzen Besprechung unterziehen, um gleichzeitig vor einer Begriffsverwechslung zu warnen. Der Verfasser befindet sich in einem logischen Irrthum. Sein Satz: „Innig stimmt die Entwicklung der Kriegskunst mit der der andern Künste [indessen weist er die von ihm behauptete Uebereinstimmung nur in der Bau-

kunst nach] überein" ist in seiner Einzeldurchführung doch wohl nur als eine geistreiche Betrachtungsweise anzusehen, in seiner Gesammtheit, daß es, wie in der Baukunst so auch in der Kriegskunst verschiedene Stile gebe, anzuerkennen. Ja, selbst eine gewisse Uebereinstimmung mag zugegeben werden, da der Charakter eines Volkes, je eigenthümlicher er ist, sich auch um so schärfer und gleichartiger in Allem, was es treibt, aussprechen wird. Wenn aber der Verfasser weiter sagt: „und diese historische Harmonie spricht lauter als jede philosophische Deduction für das Anrecht des kriegerischen Schaffens auf den Namen „Kunst" — so ist die Folgerung aus der Analogie der Entwickelung auf die Gleichartigkeit des Wesens ein Denkfehler. Die Analogie giebt für sich allein nie das Anrecht zu einem wissenschaftlichen Schluß auf Identität. Ebenso ist der Verfasser im Irrthum mit seiner Definition: „ein Künstler ist der, welcher eine Idee zur Erscheinung bringt." Zum eigentlichsten Wesen des Kunstwerks gehört seine Bildlichkeit: Die Erscheinung muß die Idee nur bedeuten, nicht wirklich sein. Wenn ein Thierzüchter die von ihm concipirte Idee durch geschickte Kreuzung zur „Erscheinung" bringt, ist er ein Künstler? Im ästhetischen Sinne des Wortes gewiß nicht, wenn auch in dem Sinne der auch von Jähns wiederholten Ableitung: „Kunst" stammt von „Können". In diesem Sinne einer Fähigkeit lassen wir gerne die „Kriegskunst" als „Kunst" gelten, ja wir gehen soweit, daß wir die intuitive Erkenntniß des Richtigen als „Kunst" der „Kriegswissenschaft", der bloßen Theorie gegenüberstellen; den Ausdruck im höchsten Sinn aber, im ästhetischen Sinn, reserviren wir für diejenigen Leistungen, welche den Charakter der Bildlichkeit tragen, und wir protestiren entschieden gegen seine Anwendung auf einem Gebiete, welches den Stempel der Wirklichkeit in einer so ausgeprägten Weise trägt wie die Kriegsführung. Wir wollen dagegen nicht verkennen, daß Jähns' Betrachtungsweise eine interesseerweckende ist.

V. V.

R. B. Von **H. Otte's** „Geschichte der deutschen Baukunst" (Verlag von T. O. Weigel in Leipzig), von der das erste Heft im Jahre 1860 ausgegeben wurde, ist kürzlich die fünfte Lieferung erschienen, welche das sehr breit angelegte und mit vieler Gelehrsamkeit gründlich durchgearbeitete große Werk vorerst wenigstens zu einem gewissen Abschlusse bringt, indem nun der erste Band, die Darstellung der „Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland", beendigt worden ist. Otte's Arbeit unterscheidet sich von andern Bearbeitungen desselben Gegenstandes wesentlich dadurch, daß der Standpunkt des Archäologen festgehalten wird und daß neben der kirchlichen Baukunst besonders auch auf die sonst meist vernachlässigte Profan-Architektur, die Anlage der Städte, die Wohnhäuser, die Befestigung der Städte, die Schlösser und Burgen, den Bau der Brücken 2c. eingehende Rücksicht genommen worden ist. Möge es dem edlen Manne vergönnt sein, sein Werk recht bald zu dem erwünschten Abschlusse zu bringen!

Personalnachrichten.

Karl v. Piloty wurde an Kaulbach's Stelle zum Direktor der Münchener Akademie der Künste ernannt.

Gottfried Semper, erst kürzlich vom Kaiser von Oesterreich durch Verleihung des Oberbaurathstitels ausgezeichnet, wurde zum stimmfähigen Mitgliede des preußischen Ordens pour le mérite gewählt.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **München.** In der Kgl. Glasmalanstalt waren kürzlich zwei unter des erprobten Meisters L. Faustner Leitung ausgeführte Fenster für die Kirche in Darley bei Glasgow ausgestellt und fanden bei allen Kennern den wohlverdienten Beifall. Das erste Fenster zeigt in reicher architektonischer Umrahmung auf purpurrothem Grunde die vier Evangelisten; das zweite drei Kompositionen: Petrus heilt einen Lahmen, Stefan disputirt mit den Schriftgelehrten, und Paulus predigt in Athen, auf purpurrothem, beziehungsweise grünem Hintergunde. Die figürlichen Kompositionen des ersten Fensters sind von Rothbart, die des zweiten von Gg. Fortner, der architektonische und ornamentale Theil an beiden von L. Faustner. Die Gesammtwirkung war eine ebenso energische wie harmonische. Die Massen, glücklich geordnet, schädigten sich einander nirgends und namentlich im ornamentalen Theile entwickelte Faustner eine ebenso wohlthuende wie imponirende Farbenpracht. — Ich habe schon zu wiederholten Malen Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweisen, wie nur ein Künstler von so eminenter Begabung wie Böcklin zu solchen Verirrungen kommen kann, wie er sie sich zu Schulden kommen läßt. Sein Streben nach dem Außergewöhnlichen tritt uns auch in seinem neuesten großen Bilde „Nereide und Triton" entgegen. Eine üppig gebaute Nereide wälzt sich rücklings auf einer riesigen Seeschlange und kraut ihr die Haare unter dem Rachen, während ein zottiger Triton neben ihr auf einer Muschelschlange trompetet. Es ist so viel Phantasie in dem Bilde, daß der Gedanke davon erstickt wird. Ist die Idee an und für sich eine absonderliche, so fehlt es auch nicht an absonderlichen Einzelheiten. So erinnert der Leib der Seeschlange mit ihrem stilisirten grünen, blauen und gelben Muster allzu lebhaft an ein auf Stramin gesticktes Rollenkissen, wie wir solche auf unseren Schlafstühlen zu sehen gewohnt sind und die mächtigen Farbenmittel, welche Böcklin anwendete, leiden unter dem Anschein des Glasigen und Frostigen. — Im schroffsten Gegensatze zu Böcklin's Bilde stehen die Kompositionen v. Beckerath's aus der Geschichte der Kreuzzüge. Dort überquellende Phantasie, die den Gedanken überwuchert, hier trockener, starrer, phantasieloser Doktrinarismus, der, weil selber ohne Gemüth, auch unser Gemüth kalt läßt. Die Blätter sehen sich an wie ein gezeichnetes Kompendium der Geschichte jener krankhaften Bewegung der abendländischen Völker, die hart an Wahnsinn streifte. — Kurze Zeit nach dem Staatsstreich des zweiten Dezembers legte Courbet an der Spitze des Katalogs der von ihm veranstalteten Ausstellung seiner Werke ein Glaubensbekenntniß ab, in welchem er zuvörderst gegen den ihm aufgezwungenen Namen eines „Realisten" protestirte und dann fortfuhr: „Der Künstler kann nur das wiedergeben, was er gesehen und erlebt, d. h. seine Zeit. Alles Uebrige ist kalter Archaismus. Schon Napoleon I. gehört der Legende an und eignet sich nicht mehr zur Darstellung." Courbet ist nicht frei von unreinen Schlacken; aber was ihn trotzdem zum großen Künstler macht, ist, daß das wirklich Schöne in seinen Bildern, die schlagende Wahrheit, die packende Wirklichkeit unbewußt aus seiner Seele hervorgingen, während er das Unschöne, das Häßliche in der Regel, ja fast allzeit mit Absicht wollte. Wenn er Victor Hugo's ungeheuerliche Theorie: „Das Schöne ist das Häßliche" praktisch illustrirte, so geschah das zunächst, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich und seine Bilder zu lenken. Darin war und bleibt Courbet durch und durch Charlatan, aber wenn das Publikum sah und hingerissen war, so geschah das durch die unverblümte derbe Kraft der Wahrheit und das Pulsiren des Lebens in allen Theilen, die Courbet zu einem Künstler von Gottes Gnaden machen. Uebrigens ist Courbet weder ein eigentlich schöpferisches Talent, denn er sucht seinen Ruhm

nur in der Nachahmung der Natur, noch ein bahnbrechendes, denn er tritt nur in die Fußtapfen der alten italienischen und niederländischen Reformatoren der Kunst. Er unterscheidet sich aber von ihnen durch seine rohe, materielle Auffassung, die sich da wohlfühlt, wo sie mit dem geistig oder physisch Häßlichen in Berührung tritt. — Es giebt in Frankreich und im deutschen Reiche gar manchen jungen Künstler, den Courbet's bedenkliche Lorbeeren nicht schlafen lassen. Ich habe Ihnen früher James Thoma als einen derselben genannt und habe nun auch Gustav Michel als einen solchen zu nennen; es konnte nicht fehlen, daß er Freunde fand, die ihn ein Genie nennen, weil er den Häßlichkeitskultus noch weiter treibt als sein Vorbild Courbet. Das ist leicht zu erklären, gerade deshalb, weil er ihm nur „abgeguckt, wie er räuspert und wie er spuckt“. Uebrigens wäre es ungerecht, wenigstens dem einen der von Michel ausgestellten Bilder, dem Genrebild „Im Schmerz allein“ eine tiefernste Empfindung abzusprechen. — Die Wiener Weltausstellung wirkt für uns insofern noch nach, als ab und zu dort befindlich gewesene Werke sich auch nach München verirren, wo bekanntlich Arbeiten auswärtiger Künstler gar selten zu sehen sind. Wäre Sciuti's „Pindaros bei den olympischen Spielen“ statt in Neapel in München und statt 1872 im Jahre 1852 gemalt, so spräche wohl die Kunstkritik das große Wort gelassen aus, man sehe an diesem Bilde wieder recht klar, daß die Münchener Staffeleimalerei eben eine Tochter der Frescomalerei sei. Das Bild ward in Wien von so Vielen gesehen und so vielfach besprochen, daß ich nicht wohl näher darauf eingehen darf, so gern ich es thäte. Nur von seiner Aehnlichkeit im Kolorit mit Feuerbach's „Gastmahl des Platon“ möchte ich nicht gerne ganz schweigen. — Georg Fortner, von dem wir oben gesprochen, als von den beiden gemalten Fenstern für die Kirche in Darley die Rede war, brachte eine größere Komposition „Nach der Grablegung“ zur Ausstellung, die schön in den Linien, trefflich in der Zeichnung und voll von echter, tiefer Empfindung in der Auffassung war. Ein kleines gut kolorirtes Genrebild von Kronberger „Die Politiker“ entnahm seinen Stoff der Gegenwart und brachte die Meinungsverschiedenheit der politischen Parteien in humoristischer Weise zur Anschauung. Stelzner und Schaumann erhoben sich in ihren Genrebildern diesmal nicht über die Stufe des Mittelgutes und noch weniger gelang dies Corwin-Milewski in dem seinen, einem alten Ehepaar, das eine Taschenuhr betrachtet, während sein Porträt des Knaben des österreichischen Gesandten Baron Bruck dahier in ganzer Figur trotz des etwas gesuchten Kolorits viel Hübsches hatte. Füßli glänzte wieder durch drei meisterhafte Bildnisse. — Von den zahlreichen Landschaften möchte ich Jul. Lange's „Partie in der Ramsau“, Schoenleber's „Strand bei Scheveningen“, Willroider's „Landschaft in Kärnthen“ und Boescher's „Etschthal mit der Aussicht auf den Schleen“ nennen, zu letzterem aber bemerken, daß der begabte Künstler auf dem eingeschlagenen Wege unzweifelhaft zum Manieristen werden wird. — Plastische Werke hatten Roth, Rumann und Ungerer dargestellt: der Erste die Büste eines hiesigen Gelehrten, der Zweite die Wilhelm v. Kaulbach's und der Dritte eines seiner reizenden Kinder mit Katzen und Hund.

S. Schwerin. Die Räume der permanenten Gemäldeausstellung des hiesigen Künstlervereins sind seit Kurzem mit einer bedeutenden Anzahl von Werken ausgestattet. Von diesen fesselt zunächst Weichberger's „Sommertheater“, ein aus dem Leben gegriffenes figurenreiches Bild von flotter und dabei doch gediegener Malerei. Von Alphons Spring in München ist ein interessantes Gemälde, „Im Vorzimmer“ betitelt, vorhanden. Die alterthümliche Ausstattung des Zimmers mit geschweiften vergoldeten Möbeln und japanischen Vasen, sowie die Kleidung des im Vorzimmer wartenden Herrn veranschaulichen sehr treffend das steife Ceremoniel der Rokokozeit. Eine schöne Farbenharmonie und saubere Pinselführung sind die Hauptvorzüge dieses Bildes. — Die beiden „Genrebilder“ von Lionel Cowen in Weimar, Pendants, vergegenwärtigen Salonsituationen. Die Salondame des einen Bildes ist in hellblauen Sammet, die des andern Bildes in violetten Sammet gekleidet; die sonstigen Garnituren stehen in schönster Uebereinstimmung mit dem genannten Stoffe. Die eine erfreut sich an dem Geruch einer frischen Lilie, in der linken Hand einen leichten Mullhut haltend, während die andere mit ihrem Kanarienvogel tändelt, der im Käfig über dem reizend garnirten Blumentisch hauset. Die Behandlung der Stoffe und der Zimmerumgebung ist von außerordentlicher Feinheit der Malerei und von einer meisterhaften Farbengebung. Aus volksthümlicheren Lebenskreisen sind noch zwei Genrebilder vorhanden, nämlich eines von Fritz Sonderland in Düsseldorf, das er „Hohe Steuern“ benennt. Dasselbe ist durch den Holzschnitt ziemlich allgemein bekannt geworden. Neben diesem Bilde präsentirt sich Julius Ruinart's „Unverhoffte Entdeckung“. Vor einem weinumrankten Hauseingange liest eine junge Frau einen Brief, den sie so eben in der Tasche eines zum Waschen bestimmten Kleidungsstückes gefunden hat. Sie strahlt vor Heiterkeit über ihre unverhoffte Entdeckung, während ein Taubenpaar über ihr munter zu girren scheint. Das Bild ist in Empfindung und Kolorit außerordentlich anziehend. Der „Buchenwald“ von A. Lier in München ist ein Landschaftsbild von wahrhaft poetischem Reiz. Die „Süddeutsche Stadt“ von Eduard Berninger in Weimar scheint, bei dessen flotter Manier zu malen, auf den ersten Anblick bloße Naturnachbildung zu sein. Bei eingehender Betrachtung gewinnt das Bild jedoch sehr und fesselt durch seine breite Anlage, welcher eine scharfe Ausprägung der Details folgt. Von Heinrich Lang in München ist eine „Episode aus dem deutsch-französischen Kriege“ eingesandt. Chasseurs d'Afrique beabsichtigen ein von einer deutschen Regimentsabtheilung formirtes Quarré zu sprengen. Sie sausen im Galopp heran, werden aber von dem festgeschlossenen Quarré mit einem dichten Kugelregen empfangen und abgewiesen. Im Hintergrunde auf einer Anhöhe des Schlachtfeldes hält ein französisches Husarenregiment, das bei dem Anrücken der deutschen Heeresmassen seinen Untergang vor Augen sieht. Die Charakteristik der verschiedenen Krieger-Typen, sowie die vorzügliche Technik verdienen alle Anerkennung. Zwei landschaftliche Darstellungen von Joseph Schoyerer finden allgemeinen Beifall. Zwei mecklenburgische Landschaften von Karl Malchin in Weimar sind auf Bestellung gemalte Porträtbilder. Hinsichtlich der Komposition waren dem Künstler Schranken gezogen, und da auch die Motive des Malerischen nicht viel boten, so blieben als Wirkungsmittel nur Farbe und Lichtvertheilung übrig. Die kräftige Farbe und die sonnige Wirkung sind vortrefflich zu nennen und gegen frühere Leistungen, namentlich in den Hintergründen von anerkennenswerther Durchführung. Es ist vorzugsweise das Einfache des Tons, das die Bilder schätzenswerth macht.

B. **Düsseldorf.** In der Ausstellung von Ed. Schulte begrüßten wir nach langer Zeit einmal wieder ein religiöses Bild aus der Schule Deger's, wie wir früher öfters zu sehen Gelegenheit hatten. H. J. Sinkel hatte ein „Magnifikat“ ausgestellt, dem eine fein empfundene Innigkeit der Auffassung und solide Zeichnung und Ausführung nachgerühmt werden müssen. Carl Hoff lieferte in seiner „Dämmerung“ dazu ein ganz entgegengesetztes Kunstwerk. Virtuos in der Technik, brillant in der Wirkung und blendend bei vorübergehender Betrachtung konnte das Bild bei längerer Anschauung keine rechte Befriedigung zurücklassen, da ihm das Innerliche und dauernd Fesselnde gänzlich abging. Andreas Achenbach's große Marine reiht sich den verwandten Darstellungen dieses Meisters würdig an, was auch von Kröner's großer Sauhetze gilt, die sowohl in der Behandlung der Thiere, als auch in der schneebedeckten Landschaft ein neues Zeugniß für die ungewöhnliche Befähigung dieses produktiven Künstlers bot. „Der große Fuchs“ von A. v. Eppinghofen war recht gut gemalt, ebenso die umgebende Schneefläche. Doch erschienen die Baumstämme viel zu klein und winzig im Verhältniß zur Größe des Thiers. F. W. Schreiner hatte einmal wieder einige alte Eichen gemalt, die leider immer weniger dargestellt werden, wie sie auch allmählich aus den Wäldern, wenigstens in unserer Gegend, zu verschwinden drohen, und Morten Müller gefiel sich abermals in der Wiedergabe eines norwegischen Fjords, für die wir uns indessen nicht recht erwärmen konnten. — Bei Bismeyer & Kraus sahen wir zwei vorzügliche große landschaftliche Kohlenzeichnungen und ein schönes Oelbild „Schneelandschaft“ von Ferdinand Chevalier, einem frühern Schüller Andreas Achenbach's, der seit mehreren Jahren in Brüssel lebt, wo er große Fortschritte gemacht zu haben scheint. Ferner war dort ausgestellt: der Nothhafen von Lysa Kiel an der schwedischen Küste von Niels

Möller, ein großes Stimmungsbild von schöner Wirkung, ein Motiv vom Brienzer See von F. A. Müller, dem etwas mehr Duchführung gewünscht werden könnte, und eine Landschaft von B. Schneider, die von guten Fortschritten zeugte. A. Keßler's großes Motiv von der Bernina im Kanton Graubündten war ein tüchtiges Bild, doch begegnen wir der schönen Begabung des Künstlees immer lieber in deutschen als in schweizer Landschaften. Ueberaus frisch und naturwahr wirkte der Ostseestrand von Flickel, dem sich Irmer mit einem verwandten Motiv in löblicher Weise anschloß.

Vermischte Nachrichten.

B. Der Historienmaler Peter Janssen in Düsseldorf hat den ehrenvollen Auftrag erhalten, einen der beiden Säle der Nationalgalerie in Berlin, welche zur Aufnahme der Kartons von Cornelius bestimmt sind, mit Freskogemälden zu schmücken. Dieselben sollen in neun kleineren Kompositionen und einem großen Bilde die Prometheussage zur Darstellung bringen. Nach dem glücklichen Gelingen der Wandbilder im Rathhaussaale zu Krefeld dürfen wir erwarten, daß Janssen auch diese neue Aufgabe in gleich rühmlicher Weise lösen werde. Gegenwärtig malt der Künstler ein großes Oelbild, welches das Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach zum Gegenstande hat und ein hervorragendes Kunstwerk zu werden verspricht. Den andern Saal für die Kartons von Cornelius in der Nationalgalerie soll Direktor Bendemann mit Fresken zieren, die er wahrscheinlich in Gemeinschaft mit einigen seiner Schüler ausführen wird. Ueber die Gegenstände zu diesen Bildern haben wir bis jetzt noch nichts Näheres erfahren. Der Künstler befand sich kürzlich einige Tage in Berlin, um die genaueren Verabredungen zu treffen.

R. B. Augsburg. Der Photograph Julius Ebner hierselbst hat eine große Anzahl sehr guter photographischer Ansichten von architektonischen Einzelheiten in Augsburg, besonders Giebel, Portale, Thürme, Balkone, Erker, Brunnen, Eisengitter, Schnitzereien 2c., aber auch ganze Straßenprospekte gefertigt, welche ein sehr willkommenes Material für das Studium der deutschen Renaissance bilden. Diese Blätter erhalten überdies der dankbaren Nachwelt wenigstens treue Bilder dessen, was unsere Vorfahren Gutes geschaffen haben und das in unserer vielbewegten Zeit leider nur zu oft zerstört wird.

V. V. **Zum Nationaldenkmal auf dem Niederwald.** Wenn die bildende Kunst ihre Werke schafft und das Wort will zu ihr treten und ihren Schöpfungen dauernd sich anheften, so ist es doch wohl nur ein gerechtes Verlangen von ihr, daß jenes sich den gleichen Gesetzen unterordne, wie sie selbst. Sie duldet keinen Zug, keine Linie, welche nicht fähig wäre, mit allem Uebrigen in solchen Zusammenhang zu treten, daß dem Ganzen eine harmonische, einheitliche Stimmung entspringt. Ist es da nicht, als ob eine plumpe Faust in dies zarte sorgliche Gewebe hereingriffe, wenn das Wort sich herandrängt und in kaltem Ton erzählt: Dies Werk ist in dem und dem Jahre zu dem und dem Zwecke errichtet worden? Darf nicht die bildende Kunst verlangen, daß dieser Inhalt sich dem Gesetz der schönen Form füge, so wie es der Inhalt des bildnerischen Werkes selbst gethan hat? Und ist es nicht in der That ein Armuthszeugniß für unsre sonst so sangesbereite Zeit, wenn man im Stande ist, ein Nationaldenkmal von reichster Formgestaltung und imponirendem Auftreten mit der Inschrift verunzieren zu wollen: „Zum Andenken an die einmüthige siegreiche Erhebung des deutschen Volks und an die Wiederaufrichtung des deutschen Reiches 1870—1871?“ Mit vollem Recht weist der Berichterstatter über Schilling's Nationaldenkmal für den Niederwald auf Sp. 475 des Beiblatts zur Z. f. b. K. darauf hin, daß diese Inschrift „sich nicht durch schöne Fassung empfiehlt“ und daß „etwas mehr Lapidarstyl von Nöthen gewesen wäre.“ Wir aber meinen, die bildende Kunst hat ein Recht darauf, zu verlangen, daß man dergleichen historische Ausführungen dem Gedächtniß des Volks und den Fremdenführerbüchern überlasse. Sollte das deutsche Volk aus eigner Kenntniß heraus nicht mehr wissen, daß dies Denkmal für die Jahre siebzig und einundsiebzig dasteht, dann verdiente es nicht, es durch das Denkmal zu erfahren. Weiß es dies aber, dann möge man die prosaischen Merkmale weglassen und dem Dichter Raum geben, Sinn und Bedeutung auszudrücken, und ferner nicht zur Erklärung, sondern um dem Betrachter das Wesen der Sache mit einem Schlagwort zu offenbaren, das er mit der bildlichen Vorstellung des Werkes als unvergeßlichen Schatz mitnehmen soll und das er um des schönen Werkes willen von selbst gerne mitnimmt. Da gehört das treffende Epigramm hin, ohne welches den Alten ein bedeutendes Denkmal kaum denkbar war, ja das selbst Weihgeschenke kleinerer Art, das besonders oft die Todtendenkmäler, ferner auch die Brunnen und Quellen sinnvoll schmückte. Oft hat man bekanntlich die lateinische Sprache angewendet. Man ist von ihr mit vollem Recht mehr und mehr zurückgekommen. Nur selten aber ist deutsches Dichterwort an die Stelle getreten, wie in dem Goethe'schen Blücherepigramm, wie in der Aufschrift auf der neuen Kaiserglocke. Wäre es nun gerade bei dem Nationaldenkmal nicht an der Zeit, daß die deutschen Dichter sich regten und wetteifernd das treffende Wort zu finden suchten, das würdig wäre, sich dauernd dem Werk der bildenden Kunst anzuheften, das Wort, bei welchem Inhalt und Form sich dem Gesetze des Schönen beugten und das dadurch in den Rythmus des Werks der bildenden Kunst harmonisch einzustimmen verstände? Gut ist es, wenn in solchem Fall ein bestimmter Ausgangspunkt gegeben wird. Man erkennt dann um so leichter, was verlangt wird, was nicht geleistet ist und nach welcher Seite hin das Bessere liegen muß. Nur um solchen Ausgangspunkt zu haben und damit statt bloßer Worte ein praktischer Anfang gegeben werde, haben wir selbst es versucht, den Inhalt jener Inschrift umzuprägen:

Da der Gallier droht, erhebt sich das einige Deutschland:
Rauchenden Trümmern entsteigt wiedergeboren das Reich.

Hält man sich etwas freier von dem dortigen Inhalt, so ließe sich mit Beziehung auf die in dem Denkmal nach Westen hin ausgesprochene Warnung Folgendes sagen, was zugleich im Versbau korrekter ist, obgleich wir Deutsche nicht allzuängstlich im deutschen Hexameter zu sein brauchen:

Gallier, dräue du nur, dir trotzet das einige Deutschland:
Rauchenden Trümmern entstieg wiedergeboren das Reich!
Vivat sequens!

Denkmal auf dem Rütli. Zu Ehren der neuen Bundesverfassung der Schweiz soll ein Monument errichtet werden. Das Projekt geht von einer Anzahl Mitglieder der Bundesversammlung aus, welche behufs seiner nähern Besprechung Vertreter aller Kantone zu einer Versammlung am 17. Juni im Museum zu Bern eingeladen hatten. Nach dem Vorschlage der Urheber dieser Versammlung soll das Monument den Rütli-Schwur, ausgeführt in karrarischem Marmor und imposanten Dimensionen, darstellen, auf dem Rütli selbst aufgestellt und seine Ausführung dem Tessiner Bildhauer Vinzenzo Vela zur Ausführung anvertraut werden. An der Verwirklichung des Projekts ist wohl nicht zu zweifeln.

Die Ausgrabungen im Colosseum, diesem großartigstem Reste römischer Baukunst, haben in den letzten Wochen interessante Entdeckungen ergeben. Zunächst wurde erst jetzt die eigentliche Tiefe der Bühne, somit die Höhe des ganzen Gebäudes festgestellt. Man stieß bei den Nachgrabungen in dieser Tiefe auf das alte römische Prachtpflaster, und so unterliegt es keinem Zweifel, daß sich hier die Arena befand. Der ganze Bau wird dadurch noch gigantischer. Allein noch andere, weit bedeutsamere Entdeckungen brachten die letzten Tage. Man grub einen breiten, wohlerhaltenen Gang aus, der außerhalb des Kolosseums seine Fortsetzung hat. Es herrscht die Ansicht, daß dieser Gang das imposante Gebäude mit einer Art Menagerie verband, in welcher Thiere edlerer Art verwahrt und vielleicht auch dem Publikum gezeigt wurden. Die bisher ausgegrabenen Käfige im Innern des Kolosseums sind nicht derartig, daß man annehmen könnte, es seien Thiere, welche mitunter bis 4000 Sesterzen kosteten, darin aufbewahrt worden. Die kostbaren Bestien hätten sich daselbst sicher nicht längere Zeit erhalten lassen, und aus den alten Schriftstellern ersehen wir, daß die Römer ihre Löwen und Tiger sehr sorgfältig pflegten, weil sie eben sehr kostspielig waren. Die bisher an den Tag gelegten Käfige im Innern des Kolosseums sind äußerst enge, so daß größere Thiere darin keinen Platz hätten, und es hat den Anschein, als wären sie blos für Bestien geringerer Gattung bestimmt gewesen. Wichtigere Funde

von Skulpturwerken wurden bisher nicht gemacht: die Resultate der Nachgrabungen beschränken sich in dieser Richtung auf einige ziemlich gut erhaltene, aber überaus roh und geschmacklos ausgeführte Fragmente; dagegen fand man zahllose, zum Theil versteinerte Menschenknochen. Man hofft binnen Jahresfrist den ganzen inneren Raum des Kolosseums durchforscht zu haben, und es steht außer Frage, daß sich da noch mancher Kunstschatz finden wird. In früheren Zeiten wurde wohl der größte Theil der Statuen ꝛc., die das Kolosseum einst schmückten, vernichtet; ganze Stadttheile, so das Campo Vaccino, sind mit dem Material des Kolosseums erbaut und mit Marmormörtel, der aus den Statuen gewonnen wurde, gemauert; doch ist Hoffnung vorhanden, daß Einzelnes der Zerstörung entgangen ist.

Aus **Hildesheim** wird geschrieben: Unter den vielen Kunstschätzen, welche unsere alte Stadt birgt, nimmt der im Dome befindliche große Kronleuchter bekanntlich eine der ersten Stellen ein. Begonnen wurde diese ausgezeichnete Arbeit von dem berühmten Bischof Bernward († 1022), vollendet von seinem vierten Nachfolger, dem Bischof Hezilo († 1079) und als Darstellung des „himmlischen Jerusalem" im Neubau des Domes geweiht. An mächtiger Kette hängt, von einem Vierpaß umgeben, eine große goldene Kugel, von welcher vier Eisenstangen ausgehen, die sich wiederum in 12 Glieder theilen und den nahezu 19 Meter im Umfange haltenden und 0,37 Meter breiten Reif tragen. Die hauptsächlichste Ornamentation dieses Reifes sind 24 künstlerisch durchbrochene (à jour gearbeitete) Thürme in drei verschiedenen Formen und 24 Zwischenwände, ebenfalls durchbrochen; 2 Schriftstreifen decken die Eisenkonstruktion und schließen unten und oben die Zwischenwände; 72 Zinnen, auf denen die Leuchter angebracht sind, bekrönen den oberen Schriftstreifen. — Von diesem altdeutschen Meisterwerk hat der hiesige Bildhauer Küsthardt (den Kunstfreunden und Museen bekannt durch seine Originalabformungen des Hildesheimer Silberfundes) im Auftrage des South-Kensington-Museums in London eine Kopie gearbeitet, die nunmehr ihrer Vollendung entgegengeht. Die Küsthardt'sche Kopie giebt das Original in gleicher Größe und in den vorhandenen alten Formen mit Genauigkeit wieder, selbst in der Technik der Alten; die kunstlosen Erneuerungen der Restauration von 1818 sind dabei in glücklicher Weise vermieden.

Z. **Restaurationsbauten.** Zur weitern Wiederherstellung der Einhart'schen Kirche zu Seligenstadt hat die hessische Kammer 24,000 Gulden bewilligt. — Die Vorarbeiten zur Wiederherstellung der Katharinenkirche zu Oppenheim sind einem Staatsbautechniker übertragen worden. Gegen diese Anordnung wird von mehreren Seiten Widerspruch erhoben, da man befürchtet, es könnten dieselben Nützlichkeitsgründe, welche eine Modernisirung des Einhart'schen Baues zu Seligenstadt veranlaßten, auch auf die Katharinenkirche Anwendung finden. — In Nr. 43 der „Deutschen Bauzeitung" hat der frühere Dombaumeister Wessicken seinen Entwurf für den Ostchor des Mainzer Doms veröffentlicht. Die Baugerüste an diesem Chor sollen demnächst fertig werden, so daß die Weiterführung des Thurmbaues alsbald beginnen kann.

Zwei Bilder von Meissonier, die in der French Gallery in London (Pall Mall) ausgestellt waren, sind kürzlich, das eine „Der Schildermaler" für 4500 £, das andere „Die Wachtstube" für 4100 £ verkauft worden.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

10. Juli.



Nr. 39.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die 23. Ausstellung der Norddeutschen Kunstvereine in Hamburg.

I.

Die große, alle zwei Jahre wiederkehrende Kunstausstellung des Verbandes der norddeutschen Vereine, die vom 2. April bis zum 6. Juni d. J. in Hamburg stattfand, wies, um mit einigen statistischen Notizen zu beginnen, eine Gesammtzahl von ca. 1200 Kunstwerken auf, darunter 8 plastische Werke, gegen 40 Aquarelle, einige Farbenskizzen, Blei-, Kohlen- und Federzeichnungen, alles Uebrige Gemälde. Betheiligt waren 580 Künstler aus dem deutschen Reiche, 16 aus Oesterreich, 47 aus Holland, 14 aus Belgien und einige 10—20 aus anderen Ländern. Speciell aus München beschickten 184 Künstler, aus Düsseldorf 177, aus Berlin 57, aus Hamburg 44, aus Weimar 35 die Ausstellung. Der Verkauf ging nicht besonders, und es gelang unserem Kunstvereine sogar, ein oder zwei gute Bilder anzukaufen und von dem Mittelgute mehr als sonst zu erwerben. Als Symptom der Besserung muß es registrirt werden, daß der allen Mitgliedern des Kunstvereins nur zu bekannte große Ochse von Delfs diesmal zwar zum Ankauf — wie alljährlich — vorgeschlagen, dennoch durch die Opposition eines Mitgliedes, dem der Skandal doch endlich zu arg däuchte, zurückgewiesen wurde.

Beginnen wir mit der Plastik, so war dieselbe qualitativ und quantitativ äußerst schwach vertreten. Von Marmorwerken war nur F. Neuber's „Dorina bella" vorhanden, über welche ich schon vor einiger Zeit den Lesern dieses Blattes Einiges mittheilen konnte. Der Berliner Wiese lieferte einige gut charakterisirte Bronzestatuetten, die als künstlerischer Zimmerschmuck alle Beachtung verdienen, scheiterte aber mit einem größeren Entwurf einer Venus Anadyomene zu einer Fontäne. Müller's singende Nymphe — Gyps — ist ohne alle Rücksicht auf Anatomie modellirt und würde kaum Erwähnung verdienen, wenn nicht der merkwürdigen Konsequenz wegen, mit der die beigegebene Beschreibung ihren Liebhaber, den ehrlichen Picus der römischen Wälder in einen städtischen Pincus, zweifelsohne gewesenen semitischen Bankdirektor, verwandelt hat. An Hirt's hübscher Biscuit-Statuette „Musik" ist es Schade, daß er sie mit offenem Munde dargestellt hat. Eine sehr ergötzliche Maskerade führte, des damals eben verlebten Karnevals eingedenk, Vivié aus, indem er einem mit großem Aplomb auftretenden Tambourmajor Scepter und Reichsapfel in die Hände gab und eine Kaiserkrone aufsetzte. Oder sollte er gar, als er seine Bronzestatue Karl den Großen nannte, im Ernste gewesen sein? Die erstaunlich geringe Aufmerksamkeit, welche in unserer Gegend der monumentalen Kunst zugewandt wird, und die auch jedenfalls an dieser schwachen Beschickung der Ausstellung mit Werken der Skulptur die Hauptschuld trägt, rächt sich vorkommenden Falls freilich in der empfindlichsten Weise. Man sehe nur das jüngst in unserer Nachbarstadt Altona aufgestellte Siegesdenkmal an, welches mit Weglassung aller schönen, mit Uebertreibung aller unschönen Motive und mit Verzerrung aller Proportionen seines Vorbildes, der Berliner Siegessäule, als ein fast unglaubliches Beispiel der krassesten, wahrhaft barbarischen Geschmacklosigkeit dasteht!

Habe ich unter den Aquarellen der gediegenen Architekturbilder Eibner's und eines Motivs von der Ostsee von L. Spangenberg, unter den Kohlenzeichnungen des Motivs vom Neckar von Riedmüller in Stuttgart ehrend Erwähnung gethan, so kann ich mich zur Besprechung der Gemälde wenden, wobei ich alle diejenigen übergehe, die theils hier, theils anderswo schon ausgestellt gewesen und besprochen worden sind. Es sind das namentlich die hervorragenden Bilder von Vautier (Schachspieler), Piloty (Karl V.), Lasch (Eine Verhaftung), Jutz, Jordan (Begräbniß eines alten Seemanns) und Hiddemann's Picnic — eine Leistung, die uns übrigens ganz bedenkliche Schwächen zu haben scheint.

Die Landschafter, welche natürlich die größte Anzahl der Gemälde geliefert haben, wenden sich immer mehr von ihren früheren Tummelplätzen, Italien und der Schweiz ab, und je größer die Anzahl der bedeutendsten Kräfte wird, welche eigentliche Stimmungslandschaft kultiviren, desto mehr werden die deutschen Lande der Gegenstand der Darstellung. Ed. Schleich war freilich, obgleich der Katalog mehrere Gemälde von ihm anzeigte, gar nicht, aber viele derer, die in seinen Spuren wandeln, waren durch theilweise ganz vorzügliche Leistungen vertreten. Der mir zugewiesene Raum verstattet mir nur eine kursorische Aufzählung der bedeutendsten Erscheinungen, und so nenne ich hier mit Uebergehung der mehr oder minder talentvollen Nachahmer des großen Verstorbenen nur den jüngeren Morgenstern und Dietr. Langko, der uns die Umgebung von München unter den verschiedensten Verhältnissen immer tüchtig und stimmungsvoll vorführt. Der mehr descriptiven Richtung in der Landschaft huldigen Val. Ruths, dem seine Gemälde von theilweise wunderbar schönem Kolorit und tiefer Ferne eine ganz eigenartige Stellung zwischen den beiden Hauptrichtungen anweisen, Graf Kalkreuth (Vierwaldstätter See), Steffan in München, Mosengel in Hamburg (Wetterhorn), Jansen in Düsseldorf (Ansicht der Jungfrau), Jenny in Schaffhausen (Der Lowerzer See) und Frische in Düsseldorf (Motiv aus dem Innthal — ein vorzügliches Bild). Meistentheils sehr gewagte koloristische Aufgaben stellt sich Köhnholz und geräth dadurch in mancherlei Wunderlichkeiten und Uebertreibungen, woran diesmal seine im Uebrigen verdienstvolle Ansicht von Genua ganz besonders leidet. — Trotz mancher Schwächen, die den Gemälden Lutteroth's in Berlin immer noch anhaften, hat er doch seit seinem letzten entschiedenen Fehlschlag auf der Ausstellung des Jahres 1872 bedeutende und unleugbare Fortschritte gemacht. Ein großes Wald-Interieur von ihm ist nicht ohne Poesie, das Spiel der Lichtreflexe im Laube und auf dem Erdboden von großer Naturtreue, das Ganze nur etwas zu dekorativ gehalten. Auch seine italienischen Landschaften zeigen neben unverkennbaren Schwächen so manche anziehende Motive, neben großen Flüchtigkeiten so sauber durchgeführte Partien, es finden sich in einzelnen seiner Bilder, die er mit besonderer Lust und Liebe gemalt zu haben scheint, so viele Spuren einer seelenvollen Auffassung der Natur, daß von einem ungestörten Fortschreiten des offenbar noch in der Entwicklung begriffenen Künstlers, dem es auch ungeachtet mancher Bizarrerieen auch an einem feinen Gefühl für Farbenharmonie nicht fehlt, das Beste zu erwarten sein dürfte. Fast möchten wir glauben — wenn es erlaubt ist, eine solche ketzerische Ansicht laut werden zu lassen —, daß die Schule Oswald Achenbach's ihm erst dann zum Heile gereichen dürfte, wenn er sich von deren Aeußerlichkeiten etwas mehr emancipirt haben wird. Die vier Bilder, mit denen der genannte Meister diesmal auftrat, und die durchaus nicht auf der Höhe seines glänzenden Ruhmes standen, konnten uns in diesem Gedanken nur befestigen. Das nächtliche Fest am Strande von Neapel arbeitet mit grellen Effekten, und die verschiedenen Beleuchtungsmotive sind mit einer gewissen prahlerischen Bravour durchgeführt, die erstaunlich unruhig und nichts weniger als angenehm wirkt. Die Lorelei soll eine deutsche Landschaft sein, macht aber auf Jedermann den Eindruck einer italienischen, ist übrigens, von diesem Widerspruch abgesehen, diejenige, in welcher wir noch am ersten die Hand des Meisters zu erkennen glauben. Der Nemi-See leidet an einem Widerspruch zwischen den klassischen Linien und der gemessenen Behandlung des Hintergrundes einerseits und der unruhig bunten Farbengebung des Vordergrundes. Der Vortrag hat etwas Geniales, und man würde sich mit der Auffassung des Ganzen immerhin versöhnen können, wenn nicht Luft und Wolken, allzu flüchtig behandelt, den Eindruck des Unfertigen hinterließen. Mit einem Gefühl wahrhafter Erquickung wendet man sich von diesem zu dem außerordentlich feinem Bilde von Wilberg, römischer Park, in dem die letzten Strahlen der untergehenden Sonne die Wipfel der Cypressen mit warmen goldigen Tönen übergießen, während kalte abendliche Tinten die tiefer liegenden Partien beherrschen, — die bedeutendste Landschaft der diesjährigen Ausstellung, der wir auch aus dem letzten Jahre nichts an die Seite zu setzen wüßten. Von sonstigen italienischen Landschaften erwähne ich Unterberger's Motiv bei Salerno, des Holländers Hilverdinck Küste des Mittelmeers, Arnz's Abend auf der Piazza Barberini, Conrad Hoff's mondscheinbeleuchtete Maria della salute in Venedig und A. Flamm's Gemälde*), zumal sein

*) Eines davon nennt der Katalog, der überhaupt von gräulichen Druckfehlern wimmelt: Straße in Palästina.

sonniges, lichtgesättigtes Motiv von der Via Appia. Von Kolitz, den wir sonst nur als tüchtigen Kriegsmaler kennen lernten, begegnen wir einem sehr beachtenswerthen Motiv aus Ober-Italien. Wer bemerkte, wie vortrefflich es ihm auch sonst gelungen ist, das landschaftliche Element in seinen Kriegsscenen zur Erzeugung der beabsichtigten Stimmung zu verwerthen, wird nicht überrascht sein, wenn derselbe Künstler auch Landschaften ohne kriegerische Staffage zu malen versteht. Sehr originell und wirksam präsentirt sich Hummel's in Weimar Thurm des Seneca auf Korsica. Auch Prof. Gurlitt in Dresden wandelt nicht ohne Originalität und mit viel Erfolg etwas abseits von den ausgetretenen Künstlerpfaden und lehrt uns in seinen dalmatinischen Bildern eine Gegend kennen, welche, Italiens sonnige Luft ohne dessen klassische Linien und Norwegens Küstenformation ohne dessen düstere Romantik besitzend, dem Landschafter viele Anregungen und neue Motive bieten muß. Abgesehen von zahlreichen Waldlandschaften finden wir prachtvolle Baumgruppen, besonders bei Kotsch in Düsseldorf, dessen liebevolle Arbeit auch in allen Details, z. B. den Tümpeln auf der durchregneten Landstraße, von dem treuesten Naturstudium glänzend Zeugniß ablegt. Nicht dieselbe Vollendung, wenn auch denselben Fleiß finden wir in der verdienstlichen, baumreichen Landschaft von Anna v. Sandyck in Cleve. Von Douzette's Specialität haben wir schon bedeutend bessere Sachen gesehen als die beiden Mondlandschaften, welche er diesmal ausgestellt hat. Ein anderer Specialist, der Maler der norddeutschen Waldes- und Frühlingspoesie, B. v. Lösen, war leider nur durch ein kleines Bildchen, allerdings ein Juwel in seiner Art, vertreten, und wir haben seine tiefempfundenen Darstellungen unter der Masse gedankenloser und giftgrüner Wald- und Frühlingsbilder schmerzlich vermißt. Der Winter war viel mehr zu seinem Rechte gekommen und hatte in Jacobsen (der, wenn ich nicht irre, auch zu Tidemand's lappischer Rennthierjagd die schöne Schneelandschaft gemalt hat), Stademann, dessen Bilder mit der Staffage vielfach an niederländische Vorbilder anklingen, Hilgers, Kaiser und Munthe vielseitige und glückliche Darsteller gefunden. Munthe brillirte außerdem mit einer sehr bedeutenden Herbstlandschaft, die fast nur mit zwei Farben gemalt dennoch zu den hervorragendsten Leistungen der Landschafter gerechnet werden muß. Aus Oesterreich war die Ausstellung nur sehr spärlich beschickt worden; um so mehr ist es unsere Pflicht, den liebenswürdigen Bildern von A. Hansch volle Anerkennung nicht zu versagen; seine Gemälde kleinen Formats aus dem Schweizer Lande mußten von dem gewissenhaften Besucher förmlich aufgesucht werden unter der erdrückenden Größe der anderen „Well- und Wetterhörner, Morteratsch-Gletscher" u. s. w., entschädigten aber für diese Mühe in reichem Maße. Seine größeren Gemälde aus demselben Stoffgebiete, obgleich für mich nicht ganz so anziehend, müssen dennoch als hervorragend registrirt werden. Eine besondere Rubrik müssen wir den Landschaften aus dem Orient einräumen, die eigenthümlich genug außer den kleinen Schilderungen Fiedler's aus dem ägyptischen Straßenleben, die wir überdies als Aquarelle lieber gesehen hätten, durchweg große Leinwandflächen zu beanspruchen scheinen. So desselben Fiedler's feingestimmtes großes Bild, die ägyptischen Granitbrüche hinter Syene, welches leider, nachdem es anfänglich einen guten Platz gehabt hatte, demnächst todtgehängt und bald darauf ganz fortgeschafft wurde. Ebenso erging es, ohne daß es in demselben Maße Bedauern erregt hätte, dem Rieger'schen Jerusalem, einem so farbenglitzernden, schillernden und schreienden Bilde, daß wir es mit den Schilderungen der Reisenden von der Stadt und ihrer Umgebung kaum zusammenreimen können. In dem dritten großen Bilde, Eckenbrecher's Platz vor einer Moschee in Konstantinopel, ist das Hauptgewicht auf die Staffage gelegt, in welcher wir mit vielem Vergnügen zahlreiche Typen der türkischen Hauptstadt, charakteristisch und lebenswahr aufgefaßt, wieder erkannt haben.

Franz Hünten war durch zahlreiche Marinen vertreten, alle mit derselben Bravour und Tüchtigkeit gemalt, welche diesem gewissenhaften Darsteller des Meeres und der Schiffe eigen ist. Indessen war keine dieser Nummern von der eminenten Bedeutung eines (im Privatbesitze befindlichen) großen Bildes von Melbye, französische Kriegsschiffe an der griechischen Küste. Rieger's Mondnacht an der norwegischen Küste, die zwar einen unzweifelhaften Beleg für die erstaunliche Vielseitigkeit dieses Künstler's abgiebt, kann sich ebenso wenig mit Hünten's einfacher und fesselnder Naturanschauung wie mit Melbye's großartiger und jedes virtuose Haschen nach Effekt vornehm verschmähender Auffassung messen. Auch unser R. Hardorff ist in den letzten Jahren von dem Vorwurf einer gewissen Experimentirerei nicht freizusprechen. Seine große Schilderei, der Cladbaselsen bei Mondschein, sucht mühsam mit künstlichen Lichtern zu wirken, während die früheren Werke H.'s mit den einfachsten Mitteln viel durchschlagendere Erfolge erzielten. Ein dritter Hamburger, Leitner, hat in seinem afrikanischen Fischerboot die orientalische Scenerie flott und verständnißvoll wiedergegeben, das Wasser ist leider zu schwer und undurchsichtig gerathen. H. Wahnschaffe ist in seiner Behandlung der Wassermassen etwas kraus und unruhig. Die von Düsseldorfer Künstlern ausgestellten Marinen kranken fast ausnahmslos an einer ungesunden Farbe des Wassers, vermuthlich in Folge des A. Achenbach-

schen Einflusses. Noch schlimmer ist freilich der Farbenwirrwarr auf der Marine A. Herzog's, gleichfalls in Düsseldorf. Nicht ganz auf der Höhe seiner früheren Leistungen stehen Schönleber's italienische Küstenstudien. Die Behandlung des Wassers ist freilich immer noch von hervorragender Tüchtigkeit, und besonders durch die dunkelgrünen Schatten der Felsen in dem graulich grünen Meere wird eine täuschende Naturtreue erzielt. Dieselbe Manier, obschon nicht bis zu demselben Grade der Illusion getrieben, befolgt Malchus in seiner Ansicht des Canal grande, einer beachtenswerthen Arbeit, mit der wir schon einen Schritt in das Gebiet der Architekturmalerei hinüber thun. Dieselbe war nicht gerade zahlreich vertreten, und wenn wir Mecklenburg's Ansichten aus Venedig, Lerche's Interieur, Zehntentag im Kloster und Eibner's St. Anastasia in Verona mit gebührendem Lobe genannt haben, so glauben wir der Pflicht eines gewissenhaften Referenten genügt zu haben, auch ohne uns bei der ängstlichen Diftelei der belgischen und holländischen Architekturmaler längere Zeit aufzuhalten.

Auch von den Malern des Stilllebens ist nicht viel Rühmens zu machen. Die Blumen von Fräul. Peters in Stuttgart, die Azaleen von v. Sande Backhuyzen im Haag wären hervorzuheben. A. Jernberg in Düsseldorf macht einen überaus wunderlichen Verstoß in ihrer „Malerin", welche von den links von ihr stehenden Früchten die dem Beschauer zugewandte linke anstatt der ihr zugewandten rechten Seite abkonterfeit.

Das Thierbild war durch berühmte Namen und verdienstvolle Werke — Kröner (wilde Schweine), Rohde (Hühner), Zügel und Braith (Schaafe), Fr. Voltz, Ockel und Burnier*) (Rindvieh), L. Braun und Verschuur (Pferde), Becker (prächtige Hunde nebst einer allerliebsten Katze) — so glänzend vertreten, daß wir die fatale Nothwendigkeit nicht begreifen, welche R. Fresenius in Cronberg verleitet hat, seiner Marinemalerei entsagend, eine Landschaft mit allerhand unmöglichen Ungeheuern unter dem Vorwande, daß es Kühe seien, zu staffiren.

A. J. M.

Korrespondenz.

Innsbruck, im Juni.

r. Das neueste Bild Defregger's ist im Museum ausgestellt. Blieb der Künstler bei seiner letzten Arbeit, die wir hier sahen, blieb er mit seinem „Preispferd" hinter den früheren Leistungen in bedenklicher Weise zurück, so hat er sich mit dem „Letzten Aufgebot" wieder auf die volle Höhe seiner Kunst gestellt. Wir lassen uns auf keine Beschreibung ein; das Bild wird ja die Runde durch Deutschland machen; wir geben nur kurz den Gegenstand. In einem der Kriegsjahre Tirols — man braucht nicht gerade an 1809 zu denken — sind die waffenfähigen Männer bereits alle ausgerückt; da geht Noth an Mann, gegen die Wogen des Feindes müssen alle Kräfte aufgeboten werden, und so rückt uns aus dem großen Gemälde eine Schaar Greise entgegen, wohl die schönste Gruppe, die Defregger je geschaffen. Er versteht es, wie kein anderer, den Volksgeist des alten Tirol unverfälscht und lauter zum Ausdruck zu bringen und ihn durch ideale Wahrheit von der zufälligen Erscheinung zu wesentlicher historischer Bedeutung zu erheben. Wie hoch ragt er dadurch über seinen etwas tendenziösen, wenn auch talentvollen Nachahmer M. Schmidt empor! — Defregger's neuestes Bild würde sich in jedem Sinne zum Ankauf für eine Galerie eignen. Seinen Vorzügen gegenüber möchten wir manche Schwächen in den Nebengruppen, sowie den sehr mittelmäßigen Hintergrund kaum erwähnen.

Lübke's Geschichte der deutschen Renaissance haben auch wir zu großer Belehrung und mit viel Vergnügen gelesen. Für das Rococo wäre vielleicht auch das Helbling-Haus in Innsbruck zu erwähnen; für die Renaissance ist das Mittelgebirge von Eppan von hoher Bedeutung. Dort baute nämlich der reiche Adel Südtirols seine Ansitze; die meisten gegen Ende des sechzehnten und im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Fensterbogen und Erker zeigen unter dem Einfluß der venezianischen Renaissance sehr schöne Motive, so zu St. Pauls und St. Michael. Daß die Schmiede treffliche Arbeiten lieferten, ist bekannt: auf Friedhöfen in Tirol findet sich noch manches treffliche Grabkreuz, und auch die Wirthshausschilde verdienen Beachtung, namentlich zu Innsbruck. Der zum goldnen Adler, wo Goethe einkehrte, wurde bereits 1632 renovirt und dürfte aus dem Anfang des Jahrhunderts stammen. Ein sehr schönes eisernes Gitter umgiebt die Laterne der Kirche zu Mariahilf, sehr beachtenswerth ist das Treppengeländer im Hause Nr. 7 der Neustadt, die man jetzt, wie manche andere alte Gasse, unnöthigerweise in Marientheresienstraße umgetauft hat.

Schließlich will ich noch eines Frescobildes des Malers J. Schöpf, den auch Goethe nennt, gedenken. Es befindet sich im ersten Stocke des Tschurtschenthaler-Hauses auf dem Ursulinergraben am Plafond eines Wohnzimmers. Der riesige Neptun Virgil's taucht mit seinem prächtigen Gespann aus den Wogen, leider so nahe über unsern Köpfen, daß wir ihn mit der Hand erreichen können, wodurch alle Wirkung des technisch sehr löblichen Werkes verloren geht.

---

*) Dem übrigens bei seinen nach einem Modell gemalten Ochsen ein hochkomisches Versehen passirt ist.

Kunstliteratur.

Wittstein, Der goldene Schnitt und die Anwendung desselben in der Kunst. Ein stenographirter Vortrag. Mit einer lithographirten Tafel. 8. 32 S. Hahn'sche Buchhandlung. Hannover 1874

Wenn sich auch an einen Vortrag nicht die strengsten Anforderungen wissenschaftlicher Präcision stellen lassen, so ändert sich dieses Verhältniß doch, sobald der Vortrag gedruckt wird und damit aufhört, nur momentan zu wirken, vielmehr ein wiederholtes Lesen und Prüfen gestattet und dadurch in die literarische Entwicklung eingreift. Alsdann kann der Zusatz, daß er „stenographirt" ist, wohl unsre Anerkennung an der Virtuosität des Vortragenden steigern, nicht aber unsre Anforderungen herabstimmen. Und so wäre denn dieser interessante Vortrag auch gehaltvoller ausgefallen, wenn er statt eine geistreiche Ansicht einseitig als ausgemachte Wahrheit vorzutragen, die Ergebnisse eingehender Untersuchungen Anderer benutzt und damit Zeising's weitgehende Erwartungen in Betreff der Tragweite seiner Entdeckung auf ein zwar bescheidenes, aber darum gültigeres Maß zurückgeführt hätte. Der Verfasser sagt gleich im Anfang seines Vortrages: „in neuester Zeit erinnere ich mich nicht, wieder etwas über den Gegenstand gelesen zu haben." Und in der That scheint sich aus seiner Darstellung zu ergeben, daß er Fechner's gründliche Untersuchungen über die berührte Frage nicht kennt. Da diese in der Zeitschrift noch nicht besprochen worden sind, so wollen wir nicht verfehlen, nachdrücklichst auf diese bedeutende Abhandlung hinzuweisen, welche sich bemüht, der Aesthetik ein möglichst sicheres Fundament zu geben, und zwar ein Fundament, welches von möglichst einfachen Experimenten ausgeht und hierdurch zu einer sicherlich richtigen Würdigung der Bedeutung des goldenen Schnittes gelangt. Wir meinen die Abhandlung „Zur experimentalen Aesthetik"*). Dort weist Fechner unter Anderem nach, wie sich dieselben Beispiele für verschiedene Prinzipien durch die Willkür verwenden lassen, mit welcher man die Grenzpunkte gerade da bestimmt, wo sie für die jedesmalige Theorie am besten passen. „So findet Wolff (in seinen Beiträgen zur Aesthetik der Baukunst) bei den griechischen Säulenstellungen glücklich überall das Quadrat heraus, indem er den Abstand einer Säule von der je zweiten, oder paßt das nicht, den Abstand derselben von der je dritten mit der Säulenhöhe vergleichen läßt; wo aber der Abstand der Mittellinien der Säulen dies Verhältniß nicht giebt, den Abstand einer Mittellinie von einer Seitenlinie in Betracht nehmen läßt; wo dies wieder nicht reicht, nöthigenfalls auch noch die Höhe des Gebälkes zur Säulenhöhe rechnen läßt. Hingegen ist Zeising ebenso glücklich, in den Säulenstellungen des Parthenon die Durchbildung des goldnen Schnittes zu finden, indem er darauf hinweist, daß unten zwischen der Säulendistanz (von Centrum zu Centrum der Säulendicke) und dem Säulendiameter das Verhältniß 7:5, oben das Verhältniß 12:7 bestehe, wozwischen das arithmetische Durchschnittsverhältniß 19:12 = $0,_{631}$ dem goldnen Schnitte sehr nahe komme, und daß namentlich dieses Verhältniß sehr genau getroffen werde, wenn man die Säulendicke in einer Höhe, wo die Säulenlänge nach dem goldnen Schnitt getheilt ist, mit dem Zwischenraum der Säule vergleicht." S. 20 ff. So freilich läßt sich Alles beweisen, besonders wenn, wie Fechner nachweist, Zeising's Maße nicht einmal überall stimmen. Nicht minder lehrreich ist, wie Wolff und Zeising den menschlichen Körper theilen, um ihn für Quadrat und goldenen Schnitt zum Beweise heranzuziehen. Fechner's sicherlich durchaus unbefangenes, auf einfachen, methodisch angestellten und durchgeführten Experimenten beruhendes Urtheil geht nun dahin, daß er Zeising's Ansicht „in Bezug auf Dimensionsverhältnisse schlagend bestätigt" gefunden habe, „nur daß der Vortheil der Symmetrie viel entschiedener als der des goldenen Schnittes bleibt, so daß kleine, nicht durch Zweck oder Bedeutung geforderte Abweichungen von der Symmetrie viel mißfälliger empfunden werden, als solche vom goldenen Schnitt, was man nach Zeising's Ueberhebung des goldenen Schnitts nicht vermuthen sollte, indeß es allein erklärt, daß dessen Werth so lange unerkannt geblieben." S. 30. Und: „Als Dimensionsverhältniß hat nur ein Verhältniß einen fundamentalen ästhetischen Werth an sich selbst, der sich in den Dimensionen einfacher Rechtecke einfach herausstellt, der goldene Schnitt . . . . Ebenso hat als Abtheilungsverhältniß nur ein Verhältniß einen fundamentalen ästhetischen Werth, dasselbe, was als Dimensionsverhältniß zu den unvortheilhaftesten gehört, das Verhältniß 1:1, was die Symmetrie giebt." S. 31 ff. Und dies wird wohl als dauerndes Resultat anzuerkennen sein. Diesen Grundunterschied läßt nun Wittstein unbeachtet, stellt vielmehr wie Zeising den goldenen Schnitt ganz allgemein als eine höhere Art des Schönen hin, während ihm nur ein bestimmtes Gebiet zukommt. Eine solche einseitige Anschauung sollte am allerwenigsten in einer populären Schrift verbreitet werden, zumal wenn die Korrektur bereits vorliegt.

Dagegen können wir uns mit einer anderen Tendenz des Vortrags durchaus einverstanden erklären. Sie wird auf S. 31 folgendermaßen ausgesprochen: „Es

*) Zur experimentalen Aesthetik von Gustav Theodor Fechner. Abhandlungen der mathematisch-physikalischen Klasse der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Band IX. Nr. VI, S. 555—635. Auch in besonderem Abdruck. Leipzig, S. Hirzel 1871. 73 S.

handelte sich darum, die Anfänge einer räumlichen Kunstlehre zu skizziren, die ein Seitenstück sein sollte zu demjenigen, was die Musik in der Lehre vom Generalbaß schon besitzt. Es handelte sich also darum, die einfachsten räumlichen Verhältnisse aufzuzeigen, welche unmittelbar mit einem Urtheile des Gefallens oder Mißfallens verbunden sind, um von diesen sodann zu zusammengesetzteren Verhältnissen fortschreiten zu können." Auch Fechner sucht die Normalverhältnisse der Wohlgefälligkeit, um dann von dem Einfacheren zu dem Zusammengesetzteren fortzuschreiten. So sicher nun auch nur eine solche Aesthetik Anspruch auf wissenschaftlichen Werth machen kann, welche bis zur Darlegung der Elemente des wohlgefälligen Eindruckes analysirend fortgeht und erst dann die Synthesis versucht, so fraglich ist es doch, ob diese letzten Elemente objektiver Natur sind, d. h. dem Gegenstande als bleibende Eigenschaft wesentlich zukommen und daher mit Naturnothwendigkeit wirken, wie es ohne Weiteres die beiden genannten Autoren annehmen, oder nicht vielmehr subjektiver Natur. Diese Frage klarzulegen, würde uns jedoch hier zu weit führen, und wir müssen daher mit der Bemerkung schließen, daß, wo jene beiden mit gar vielen Anderen eine Sicherheit voraussetzen, noch ein fundamentales Problem liegt, das vor jeder weiteren Untersuchung und Folgerung gelöst sein müßte.

V. V.

Nekrolog.

Friedrich Spangenberg †. Aus Göttingen, wo sein Vater, Professor Spangenberg, lebt, kommt die traurige Kunde, daß der Historienmaler Friedrich Spangenberg bei der Besteigung des Vesuvs vor Kurzem, sechsundzwanzig Jahre alt, an einem Herzschlage verstorben ist. Spangenberg's Bilder haben in Berlin noch auf der letzten Ausstellung die Aufmerksamkeit in hervorragendem Maße auf sich gezogen, und der Tod hat den jungen, reich begabten Künstler mitten in einer schönen Laufbahn dahingerafft, während er eben im Lande der Künstlersehnsucht seine Studien vollenden, sein reiches Wissen bereichern wollte. Zwei Jahre sollte er dort weilen, so lautet die Bestimmung des großen deutschen Künstlerstipendiums, das ihm als Auszeichnung verliehen war.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Aus Düsseldorf wird berichtet, daß der rheinische Provinziallandtag einen jährlichen Zuschuß von 4000 Thalern zur Begründung von Provinzialmuseen in Bonn und Trier, vorbehaltlich der Betheiligung des Provinzial-Verwaltungsrathes an der Verwaltung der Summe, bewilligte. Ferner gewährte der Landtag einen einmaligen Zuschuß von 3500 Thalern zur Bestreitung der Kosten der Herausgabe eines Inventars der rheinischen Baudenkmäler, endlich einen Kredit bis zur Höhe von 250,000 Thalern zum Bau eines neuen Ständehauses nebst Verwaltungsgebäude in Düsseldorf.

Der Neubau der Münchener Akademie wird nun ernstlich in Angriff genommen. Die bayerische Kammer der Abgeordneten bewilligte dazu als erste Rate eine Summe von 500,000 Gulden.

Oesterreichisches Museum in Wien. Der Jahresbericht des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie für 1873 ist als Beilage der „Mittheilungen" erschienen. Während des genannten Jahres wurden die Sammlungen von 197,115 Personen besucht, die Abendvorlesungen von 4539 Personen, was eine Gesammtziffer von 201,654 ergiebt, ohne Rücksicht auf die Inhaber von Freikarten, Zeichner 2c., ferner die Schüler, welche die Bibliothek oder die Vorlesungen besuchen. Die Ziffer der Besucher übersteigt die des Jahres 1872 um 72,213. Die Weltausstellung nahm die Thätigkeit des Museums im abgelaufenen Jahre vorwiegend in Anspruch. Durch die daselbst bewerkstelligten Ankäufe sind die Sammlungen des Museums nach verschiedenen Richtungen hin wesentlich bereichert worden; ebenso gingen durch das Museum zahlreiche Erwerbungen, welche, größtentheils für Rechnung des k. k. Handelsministeriums, für gewerbliche Museen in den Kronländern gemacht wurden. Außerdem brachte der Besuch der Fachmänner, Sammlungsvorstände, Lehrer, endlich der Gönner der durch das Museum vertretenen Bestrebungen aus allen Ländern eine bedeutende Steigerung des persönlichen und schriftlichen Verkehrs mit sich. Die Würdigung, deren das Wirken der Anstalt sich zu erfreuen hat, fand in der Bewilligung einer größeren Dotation für Ankäufe auf der Weltausstellung, in der allseitigen Förderung des Schulbaues, in der Zuerkennung des Ehrendiploms durch die Jury der Weltausstellung und in allerhöchsten Auszeichnungen für mehrere Angehörige des Museums den ermuthigendsten Ausdruck. Schon im Jahresberichte über das Jahr 1872 konnte des hervorragenden Antheils gedacht werden, welcher dem Museum durch die k. k. Ministerien des Unterrichtes und des Handels an den Bestrebungen um Reform des Zeichenunterrichtes und um Hebung des Fachschulwesens in Oesterreich zugewiesen worden war. Diese Beziehungen haben sich auch im abgelaufenen Jahre weiter entwickelt, und vor Allem ist die Angelegenheit der Reform des Zeichenunterrichtes in ein neues bedeutungsvolles Stadium getreten durch die unter dem Vorsitze des Direktors des Museums von einer Kommission von Fachmännern ausgearbeiteten und vom Unterrichtsministerium genehmigten Lehrpläne und Instruktionen für Volksschulen, Realschulen, Lehrer- und Lehrerinnen-Bildungsanstalten, Gewerbeschulen und Gymnasien. Die Zahl der gewerblichen Fachschulen hat sich abermals auf das erfreulichste vermehrt. Außerdem wurde mit der Gründung von Gewerbe-Museen in den Kronländern vorgegangen; so in Brünn, Reichenberg, Karlsbad, Znaim, und in Prag ist eine Stiftung für den gleichen Zweck gemacht worden. Die Beziehungen des Museums mit Instituten verwandter Richtung im Auslande sind namentlich durch die Weltausstellung vielfach vermehrt worden. Eine Fülle neuer Anknüpfungsmomente ergab sich insbesondere durch den in den Tagen des 1. bis 4. September 1873 im Museum abgehaltenen kunstwissenschaftlichen Kongreß. Die Ausstellung moderner kunstgewerblicher Arbeiten wurde unmittelbar nach Schluß der Weltausstellung wieder aufgenommen. Während der letzteren fand die Special-Ausstellung des Museums und der Schule, ferner eine Ausstellung von Handzeichnungen und Aquarellen von Wiener Künstlern von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis gegen das Jahr 1860, eine Ausstellung von Druckwerken, welche die Entwicklung der älteren Buchdruckerkunst in Mähren veranschaulichte, und endlich eine Ausstellung von Gemälden alter Meister aus dem Wiener Privatbesitz statt. Der Jahresbericht gedenkt auch der zahlreichen und interessanten Publikationen des Museums und fährt dann fort: Die Gypsabgüsse wurden abermals um 48 vermehrt, so daß der Katalog nunmehr 418 Nummern umfaßt. Die Vorlesungen wurden an Donnerstagen und Sonntagen fortgesetzt und erfreuten sich eines außerordentlich lebhaften Besuches. Die Statistik des Schulbesuches weist im Wintersemester 1872—1873 192 Schüler aus, und zwar 112 ordentliche Schüler und 80 Hospitanten; im Sommersemester 1873 138, wovon 102 ordentliche Schüler und 36 Hospitanten. Auf die einzelnen Klassen vertheilen sich diese folgendermaßen: Architekturschule im Winter 16 Schüler, im Sommer 15 Schüler, 3 Schülerinnen; Bildhauerschule in beiden Semestern 21 Schüler; Blumenmalerschule in beiden Semestern 10 Schüler und 4 Schülerinnen; Schule für figürliches Zeichnen: im Winter 26 Schüler, im Sommer 15 Schüler, 1 Schülerin; Vorbereitungsschule im Winter 90 Schüler, 25 Schülerinnen, im Sommer 52 Schüler, 17 Schülerinnen. In Würdigung des Mißverhältnisses zwischen dem vorhandenen Raume und dem Andrange Lernbegieriger ist nunmehr der

Bau eines eigenen Schulhauses neben dem Museum seitens des Ministeriums genehmigt und die Uebergabe des Baugrundes auch bereits erfolgt. In etwa zwei Jahren dürfte daher die Uebersiedelung der Schule in Räumlichkeiten zu hoffen sein, welche der Schülerzahl entsprechen und zugleich die Möglichkeit der Einrichtung von Ateliers und Laboratorien für praktische Arbeiten gewähren.

Sammlungen und Ausstellungen.

H. Oesterreichischer Kunstverein. Von der Juni-Ausstellung ist nicht viel Gutes zu sagen; das Gros derselben bestand aus bekannten älteren Bildern, die aus Privatkreisen herangezogen wurden. W. Kray's „Nachts über den Golf von Neapel" besitzt, was poetischen Duft der Farbe und Nonchalance der Komposition anbelangt, manche Vorzüge. Die Idee, einen Verliebten auf seiner nächtlichen Spazierfahrt mit anmuthigen Seefräuleins zu necken, ist zwar nicht neu, hier aber mit feinem Verständniß der Effektmittel und zartem Pinsel wiedergegeben. Eine ideale Landschaft von E. Marko jun. hat manchen schönen Zug; doch ist das Motiv „zu wenig" für eine so große Leinwand; auch ist der Mittelgrund in der Farbe etwas zu trocken gehalten. Als die Perle unter den ausgestellten Landschaften dürfte Friedr. Preller's „An der Küste von Salerno" zu bezeichnen sein; die Töne sitzen so breit und fest aneinander, die Plastik der Formen ist mit den bescheidensten Mitteln so klar gegeben, daß wir uns von dem an und für sich anspruchslosen Motive mehr gefesselt fühlen, als von manchem farben-brillanten Alpenbilde. In dem „Kleinen Schulmeister" von G. Igler offenbart sich ein vorzügliches Talent für das Genre. Die drei Kinderköpfe sind glücklich der Natur abgesehen; die Situation ist mit viel Geschick concipirt; nur müssen sich die Zeichenfehler verlieren und die Farbe sich klären. O. v. Thoren's „Landschaft mit Thierstaffage" reiht sich den besten Arbeiten des geschätzten Künstlers an. Mit guten Landschaften waren noch Halauska und Hlavacek vertreten. Von Aquarellen sind reizvoll durchgeführte Motive von E. Eibner in München hervorzuheben. Unter den Bildern älteren Datums fanden sich u. A. die Namen Diaz, Schmitson, Dannhauser, J. N. Geiger, Madou, Jacque, Ammerling vor.

Vermischte Nachrichten.

Ueber Ferdinand Keller's „Nero" schreibt der Kunstreferent der Kölnischen Zeitung aus Anlaß der Ausstellung des Bildes im dortigen Kunstverein: „Es ist ein großes Bild von wesentlich koloristisch-malerischer Bedeutung, ein Produkt der neuesten Richtung, welche in Makart ihren auffallendsten, wenn nicht ersten Repräsentanten gefunden hat. Es hat nicht alle Vorzüge, welche wir in Makart's Werken finden, es hat einige Mängel mit jenen gemein, aber nicht alle. Es hat eine größere Realität, eine solidere Zeichnung und Modellirung voraus, aber nicht die geniale Wirkung neuer und überraschender Farbenkombinationen, wie Makart's Bilder sie zeigen; mit ihnen gemein hat es dagegen die Fülle des rein ornamental behandelten Beiwerks und, wenn auch nicht in gleichem Maße, die Rücksichtslosigkeit gegen die realistische Wahrscheinlichkeit der Darstellung. Als historische Darstellung ist es nicht sehr verständlich. Die Gemüthsstimmung des Nero, wie wir sie im Bilde sehen, deutet, wenn sie überhaupt auf Etwas deutet, auf müde materielle Trunkenheit und läßt uns von dem poetischen Sänger, der zum Brande Roms den Brand von Troja sang, nicht eben viel erwarten. Der grinsende Krieger, welcher, zum Imperator sprechend, auf den Brand der Stadt zeigt, bedeutet nichts Bestimmtes und eben so wenig der im Vordergrunde auf dem Boden sitzende träumerische Greis im Philosophenmantel; das blonde Weib von mächtigen, aber etwas schlaffen Körperformen, welches dem Nero Blumen in das Diadem steckt, erinnert an das Wort, welches ein Geschichtsschreiber von der Messalina sagt: „Lassata, non satiata virorum". Die andere, von welcher wir nur einen Theil des schönen blonden Rückens sehen, ist ebenfalls sehr müde, und nur das bräunliche Backfischchen, welches kauernd dem kaiserlichen Sänger die Lyra hält, ist noch einigermaßen munter, und etwa auch die beiden faunischen flötenblasenden Jungen, die aber nur Statisten sind; jedoch auch diese haben überwachte, geröthete Augen. Der Meister des Bildes hat die im Ueberreize erschlaffte Sinnlichkeit schildern wollen, aber er ist dabei über das Ziel in den sehr ausgesprochenen physischen Katzenjammer hineingerathen. Im Uebrigen ist das Bild in den Linien sehr gut komponirt, im Einzelnen im Fleisch und in den Gewändern sehr gut durchgeführt, mit großem Farbenverständniß brillant kolorirt und meisterhaft behandelt. Das zur Gesammtwirkung geschickt benutzte Beiwerk, Metalle, Marmor, Früchte, Blumen, ein großer Hund &c., leidet freilich an Ueberfülle, wie denn auch die Gesammtwirkung trotz zusammengehaltener großer Farbenmassen etwas unruhig ist. Letzteres ist freilich zum Theil auch dem Lichte im Ausstellungs-Lokale zuzuschreiben."

L. Unsere das Mantuanische Gefäß betreffende Notiz in Nr. 30 d. Bl. enthält insofern einen Irrthum, als man dasselbe zu Genf im Nachlasse des Herzogs Karl von Braunschweig bereits der Goldfassung entkleidet vorfand. Die Vermuthung ist begründet, daß der Herzog auf der Flucht im September 1830 die Fassung herabgerissen hat.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

17. Juli.

Nr. 40.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstgewerbliche Publikationen.

Was der ersten Epoche der neu erstandenen deutschen Kunst gefehlt hat, ist heutzutage allgemein anerkannt. Es war einerseits der Mangel einer technischen Tradition, andererseits des lebendigen Zusammenhangs mit dem gesammten Leben, der sich durch die Gestaltung des dem täglichen Dasein dienenden Apparates ausspricht. Jener erstgenannte Mangel hat, sobald er allgemein erkannt wurde, zu vollständiger Umwandlung unserer Kunst in's Realistische geführt. Zugleich wurde nach der anderen Seite, im Einklang mit den Bestrebungen anderer Länder, der Versuch einer energischen Hebung des Kunstgewerbes gemacht, um die Kunst wieder inniger mit dem gesammten Dasein zu verknüpfen. Die letztgenannten Bestrebungen werden freilich eben durch die realistische Richtung der Kunst eher gehemmt als gefördert, denn nur aus einer stilvollen Kunst vermag das Kunsthandwerk das Organische und Gesetzmäßige für seine Gestaltungen zu gewinnen. Das Gesetz, welches in der eigenen Zeit nicht zu finden war, mußte daher auf dem Boden der Vergangenheit gesucht werden, und so entstanden allmählich jene verschiedenen Richtungen, welche wir seit einem Vierteljahrhundert an der Hebung des Kunstgewerbes sich betheiligen sehen. Wer diese Bewegung seit ihrem Beginn erlebt und mitgemacht hat, wird ihre zunehmende Gewalt und Intensität, wird namentlich auch ihren wachsenden Einfluß mit Interesse verfolgt haben. Allbekannt ist, wie die Weltausstellungen es waren, auf denen zum ersten Mal die bis dahin von Frankreich im Schlepptau mitgeführten Nationen Europa's die Einsicht in ihre kunstgewerbliche Inferiorität gewannen und unter Englands Vorgange und Oesterreichs baldiger Nachfolge sofort Hand an's Werk der Verbesserung, der Umkehr und der Reform legten. Eine überaus lebhafte literarische Produktion ging diesen Bestrebungen zur Seite und neuerdings, nicht ohne Einfluß der Wiener Weltausstellung, hat dieselbe einen Umfang erreicht, der eine kurze Umschau wohl rechtfertigt.

Wenn wir hier zunächst nur diejenigen Werke in's Auge fassen, deren Schwerpunkt in der Mittheilung eines möglichst mustergültigen Stoffes beruht, so dürfen wir wohl mit dem ältesten derselben, der Stuttgarter Gewerbehalle [1]) beginnen. Sie hat das Verdienst, zuerst in Deutschland der kunstgewerblichen Reform Bahn gebrochen und seit zwölf Jahren, zuerst unter Leitung Bäumer's und Schnorr's, sodann unter Redaktion von Schnorr und Ed. Paulus, bei mannigfach schwierigen Verhältnissen ihr Ziel fest im Auge behalten und mit ebensoviel Umsicht wie Beharrlichkeit verfolgt zu haben. Bekanntlich hat die Gewerbehalle die Tendenz, der modernen Produktion möglichst unmittelbar zu dienen, indem sie größtentheils neuere und neueste Arbeiten zur Darstellung bringt. Die Redaktion hatte dabei anfangs nach manchen Seiten Rechnung zu tragen und mußte in dem neuen Fahrwasser bisweilen laviren, ehe sie den richtigen Kurs finden konnte. Im Laufe der Zeit ist die Haltung zusehends sicherer geworden, und der Reichthum des dargebotenen Mate-

1) Gewerbehalle, Organ für den Fortschritt in allen Zweigen der Kunstindustrie, unter Mitwirkung bewährter Fachmänner herausgegeben von Julius Schnorr. Stuttgart, J. Engelhorn. Zwölfter Jahrgang 1874.

riales, das den mannigfachsten Zweigen des Kunsthandwerks gehört, heischt auch in stilistischer Hinsicht alle Anerkennung. Eine glückliche Idee ist die Mittheilung zahlreicher ornamentaler Motive aus allen Epochen und Stilen, in welchen das reichhaltigste Material zu einer Geschichte des Ornaments vorliegt. Die Ausführung dieser massenhaften Illustrationen in ebenso kräftigem wie elegantem Holzschnitt macht der künstlerischen Leitung nicht minder als der Stuttgarter Xylographie alle Ehre. Nur etwa in der Darstellung des griechischen Ornamentes bliebe wohl eine feiner nüancirte Zeichnung zu wünschen. Neben dem mit Recht überwiegenden praktisch-artistischen Theile empfängt die Gewerbehalle durch zahlreiche theoretische Aufsätze, unter denen die gediegenen, durch volle Sachkenntniß und Reife des Urtheils ausgezeichneten Arbeiten Jakob Falke's den ersten Rang einnehmen, einen über das Tagesbedürfniß weit hinausreichenden Werth.

In ähnlicher Tendenz, aber etwas anderer Anordnung, so daß dem berichtenden und belehrenden Text mehr Raum gegönnt wird, ist in neuester Zeit ein verwandtes Unternehmen entstanden, welches Valentin Teirich unter dem Titel: Blätter für Kunstgewerbe [1]) herausgiebt. Der durch seine mustergültigen Publikationen italienischer Intarsien als feiner Kenner der Renaissance bewährte Herausgeber bekundet die treffliche ästhetische Schule, welche er an den Meisterwerken des Cinquecento durchgemacht hat, auch in der Leitung dieses schnell zu ansehnlicher Stellung erwachsenen Unternehmens. Dasselbe giebt in erster Linie ein Zeugniß von dem Aufschwung, welchen das kunstgewerbliche Schaffen seit einer Reihe von Jahren in Wien genommen hat. Hier tritt das hohe Verdienst des österreichischen Museums und seiner Leiter in glänzender Weise an's Licht, zugleich aber wird von dem durchgreifenden Einfluß, welchen die tonangebenden Meister der Wiener Architektur auf das Kunstgewerbe ausüben, Zeugniß abgelegt. Neben dem Herausgeber sind es die Namen eines Hansen, Storck, Friedr. Schmidt, Hasenauer, Riewel, Hanser u. A., welche wir mit mannigfachen Entwürfen für die verschiedenen Zweige der Kunstindustrie vertreten finden. Alle diese Arbeiten, seien sie für die Metalltechniken, für das weite Gebiet der Tischlerei und Holzdekoration, oder für Glasfabrikation, Keramik und textile Künste erfunden, zeigen einerseits volles Verständniß und Beherrschung der verschiedenen stofflichen Bedingungen, andererseits eine auf diesem Grundprinzip beruhende ebenso gesetzmäßige wie schöne künstlerische Gestaltung. Obwohl darin die Eigenart der verschiedenen Meister sich als selbständige Richtung behauptet, Hansen also mit seinem strengeren Klassicismus, Schmidt mit seiner mittelalterlichen Auffassung, so weht doch durch diese ganze Wiener Produktion der Hauch der edelsten Renaissance, und zwar weniger der derberen nordischen als vielmehr der feineren italienischen Schulen. Dies giebt dem Gesammtbilde der Wiener Kunstindustrie und damit auch der Teirich'schen Publikation ein wahrhaft vornehmes Gepräge im Gegensatze zu den Stuttgarter Leistungen, die den derberen Formen nordischer Renaissance reichlicheren Zugang gestatten, dadurch das, was ihnen an höchster Feinheit abgeht, durch eine gewisse Volksthümlichkeit ersetzend. Besonders aber wird der so lange vernachlässigte Reiz der Farbe für die kunstgewerblichen Gegenstände wieder kräftiger herangezogen, und auch davon geben verschiedene farbige Tafeln bei Teirich willkommene Anschauung. Ueberhaupt sind sämmtliche Abbildungen, die größeren in Holzschnitt, die kleineren Illustrationen zum Theil, wie es scheint, in Zinkstich ausgeführt, von unübertroffener Feinheit in Auffassung und Behandlung, so daß man auch nach dieser Seite die Publikation als eine mustergültige bezeichnen kann. Der Text, dem eine ansehnliche Ausdehnung zugestanden ist, enthält manches Werthvolle an technischen und kunsthistorischen Aufsätzen. Ich hebe daraus einen interessanten Artikel Falke's über Benvenuto Cellini, eine treffliche Arbeit Lützow's über die Verbindung von Architektur und Malerei in der italienischen Renaissance, technische Mittheilungen über Intarsien von Ilg u. A. hervor.

Von ganz anderem, ja entgegengesetztem Gesichtspunkte geht eine dritte Publikation aus, welche von den künstlerischen Gesinnungen der hannoverschen Schule Zeugniß ablegt. Es ist die Kunst im Gewerbe [1]), herausgegeben von Edwin Oppler. Obwohl im Programm auch Original-Aufnahmen von Erzeugnissen des Mittelalters figuriren, so treten dieselben doch in Wirklichkeit so sehr zurück, daß größtentheils moderne Arbeiten zur Darstellung gelangen. Daß wir es hier fast ausschließlich mit Schöpfungen in mittelalterlichem, namentlich in gothischem Stil zu thun haben, versteht sich bei der Richtung dieser Schule von selbst. Doch muß sogleich hervorgehoben werden, daß auch die Renaissance nicht ausgeschlossen ist, wie denn mehrere Entwürfe in diesem Stile sich sehr vortheilhaft auszeichnen. Der Schwerpunkt liegt aber, wie gesagt, im Bereiche der mittelalterlichen Formenwelt. Diese ist besonders durch den Herausgeber in ganz entschiedener Weise zur Geltung gebracht und dabei ein volles Verständniß des Stiles und eine sichere Meisterschaft der Darstellung bewährt worden. Häufig ist diesen Arbeiten

1) Blätter für Kunstgewerbe, unter Mitwirkung bewährter Fachmänner herausgegeben und redigirt von Valentin Teirich. Wien, R. v. Waldheim. Band III. 1874.

1) Die Kunst im Gewerbe, herausgegeben vom hannoverschen Architekten- und Ingenieur-Verein, redigirt von Edwin Oppler. Hannover, Cohen u. Risch. II. Bd. 1873.

etwas von dem naiven Reiz eigen, welcher den mittelalterlichen Werken aus ihrem überwiegend konstruktiven Gefüge und der schlichten Darlegung desselben erwächst. Arbeiten, wie die verschiedenen Thürbeschläge, wie die auf Blatt 17 des ersten Bandes mitgetheilte Zimmerdecke oder die überaus reizvollen Wandteppiche im zweiten Bande, Heft 1 und 2, zählen in der That zu den anziehendsten Schöpfungen dieser Richtung. Bei andern Arbeiten aber, besonders solchen, die dem Holzmobiliar angehören, kann ich mich nicht in gleicher Weise mit der Behandlung einverstanden erklären. Hier steht oft der übertriebene Apparat in Mißverhältniß mit dem schlichten Grundmotiv der Konstruktion, und die dem gothischen Steinbau entlehnten Formen haben hier ebensowenig Berechtigung wie anderwärts die dem Holzstil entlehnten Formen, Absasungen, Abkantungen u. s. w. dem Steinbau entsprechen. Am glücklichsten sind die Lösungen immer noch da, wo die Aufgabe eine möglichst schlichte Behandlung zuließ. Wo dagegen ein größerer Reichthum erstrebt wird, sind nicht selten Mißbildungen zu Stande gekommen, wie der Damenschreibtisch im ersten Hefte des ersten Bandes, mit Strebepfeilern, Fialen und in der Mitte sogar mit einem kolossalen Giebel ausgestattet ist, dem selbst die Wasserspeier nicht fehlen, die wiederum mit den winzigen Nippesfigürchen auf den Fialen in einem unbegreiflichen Mißverhältniß stehen: das Ganze wimmelnd von Kanten und Spitzen aller Art, und doch bei großem Aufwande von einer edleren vegetativen und figürlichen Ornamentik entblößt. Zu ähnlichen Bedenken, wenn auch nicht in ebenso starker Weise, giebt der im zweiten Heft mitgetheilte Bibliothekschrank Veranlassung. Auch der im vierten Heft enthaltene Bücherschrank (alle diese Möbel aus der Königl. Marienburg) mit dem wunderlichen, durch nichts motivirten Giebelaufsatz, den häßlichen Miniaturfialen an den Ecken und der unnöthig schwerfälligen Konstruktion, kann nicht als mustergültig bezeichnet werden.

Es ließe sich noch Manches derart beibringen, aber diese wenigen Beispiele werden genügen, um das Gesagte zu belegen. Ich bin weit entfernt davon, ein principieller Gegner mittelalterlicher Kunsttendenzen zu sein, wenn ich auch die Anwendung dieser Formenwelt für unsere heutigen Bedürfnisse nur in sehr beschränktem Maße zugestehen kann. Aber dies bei Seite gesetzt, muß man doch bezweifeln, ob die Gothik in dieser Art von Behandlung im Stande sei, sich wirklich allgemeinere Berechtigung zu erringen. In keinem Stile findet sich so viel Konventionelles wie gerade in der Gothik. Will man sie den modernen Lebensbedürfnissen gerecht machen, so muß man aus einer höheren ästhetischen Einsicht ihr Gesetz prüfen und ihre Formenwelt demgemäß modifiziren. Nirgends aber ist dies so nothwendig wie auf dem Gebiete kunstgewerblichen Schaffens. Wenn das reiche und schöne Talent, über welches jene Schule zu verfügen hat, und das sich auch in dieser Publikation genugsam kundgiebt, sich der Tradition gegenüber auf einen freieren Standpunkt zu stellen die Kraft und den Muth hat, so dürften daraus Schöpfungen hervorgehen, die einer unbedingteren Anerkennung werth sind.

Im Gegensatze zu den bisher besprochenen Arbeiten bringt das von C. von Lützow unter dem Titel Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung[1]) herausgegebene Werk eine nahezu universelle Darstellung des Zustandes kunstindustrieller Bestrebungen bei allen heutigen Kulturvölkern. Mit Auslassung des der reinen Kunst gewidmeten Theiles beschränke ich mich hier auf die das Kunstgewerbe betreffenden mit besonderer Sorgfalt und Vorliebe behandelten Abschnitte, die schon durch die Mitwirkung von Männern wie Bucher, Eitelberger, Falke, Lippmann u. A. eine selbständige Bedeutung gewinnen. Die kritische Würdigung des überaus reichen und mannigfachen Stoffes wird durch zahlreiche in Holzschnitt ausgeführte Illustrationen unterstützt, so daß Text und Bild in wohl abgewogenem Gleichgewicht stehen. Bei der Absicht, alle Richtungen, wie sie die Weltausstellung zeigte, gebührend zum Ausdruck zu bringen, kann selbstverständlich nicht alles Dargebotene mustergültig sein. So wird z. B. der holländische Tafelaufsatz auf Seite 39, der in geschmackloser Weise ein Monumentalwerk in den kleinen Mobiliar-Maßstab überträgt, nur als abschreckendes Beispiel einer veralteten Richtung gemeint sein. Im Ganzen zeigt jedoch die Uebersicht, daß der frühere gedankenlose Naturalismus mehr und mehr im Verschwinden begriffen, und die heutige Produktion sich überall den Mustern der besten Zeiten anzuschließen beflissen ist. Manchmal geschieht dies noch mit zu ängstlichem Befolgen der alten Vorbilder, häufig aber doch schon mit jener Freiheit, welche die traditionellen Motive aus dem neugewonnenen wissenschaftlich begründeten Stilgefühl frisch zu beleben und umzugestalten weiß. Gelegentlich schießt die Reform wohl auch über das Ziel hinaus, wie in denjenigen unter den auf Seite 30 und 31 mitgetheilten Spitzenmustern, welche durch antike Mäandertänien und Anthemiensäume eine strengere Zeichnung anstreben, die aber dem Charakter dieser luftigsten aller Gewebe wenig zusagen, da die Schönheit der Zeichnung doch in dem leichtfaltigen Stoff nicht zur Geltung kommt, und mehr solchen Stoffen und Gegenständen vorbehalten bleiben sollte, die in straffer Ausspannung das Muster klar zum Ausdruck bringen. So zeigt es z. B. der auf Seite 144 mitgetheilte, von Storck komponirte Stuhl in sehr

1) Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung, herausgegeben von C. von Lützow. Leipzig, E. A. Seemann. 1874.

schöner Weise. Man wird daher bei den Spitzen die zarten Gebilde aus dem Reich der Blumen- und Pflanzenwelt vorziehen müssen, besonders wenn dieselben mit der erforderlichen leichten Anmuth gezeichnet sind. Die oben erwähnten Abbildungen geben auch davon anziehende Beispiele.

Ich kann auf den überreichen Inhalt dieser schönen Publikation nicht ausführlicher eingehen, zumal die Leser der Zeitschrift Manches davon schon kennen gelernt haben, ich will nur noch auf die Sorgfalt der Redaktion, die sich in Anordnung und Auswahl, in Text und Bild ausspricht, aufmerksam machen. Was die Illustrationen selbst betrifft, so sind sie größtentheils trefflich ausgeführt und verbreiten sich in großer Reichhaltigkeit über alle Zweige kunstgewerblichen Schaffens. Bisweilen wäre ein größerer Maßstab oder bei dem gewählten kleineren eine etwas klarere und einfachere Darstellungsweise erwünscht gewesen. Wenn man z. B. auf Seite 149 den von Friedr. Schmidt entworfenen Pokal sammt Kanne mit der Abbildung derselben Gegenstände bei Teirich vergleicht, so fällt das Ergebniß nicht zu Gunsten der Lützow'schen Publikation aus. In vielen Fällen ist offenbar auf den Holzstock photographirt und unmittelbar darnach geschnitten worden, was bei aller Sorgfalt doch den originalen Strich eines verständnißvollen Zeichners vermissen läßt, wenn auch dabei die stoffliche Wirkung der Gegenstände oft in frappanter Weise zur Geltung kommt. — Jedenfalls wird diese überaus anziehende und belehrende Publikation ein werthvolles Denkmal deutscher Kunst und Wissenschaft bleiben.

Wenn die bisher besprochenen Werke ausschließlich oder doch überwiegend den Schöpfungen der Gegenwart gewidmet sind, so geht ein im vorigen Jahr auf breitester Grundlage begonnenes Unternehmen darauf aus, die Schätze der Vergangenheit zu heben und für unsere Zeit fruchtbar zu machen. Es ist die von Bucher und Gnauth herausgegebene Monatschrift, das Kunsthandwerk[1]), von welcher bis jetzt zehn Lieferungen mit 72 Blättern vorliegen. Schon der äußere Maßstab des Unternehmens, welcher eine genügende Größe der Darstellung gestattet, zeugt von richtiger Würdigung der Aufgabe; die Ausführung der Abbildungen selbst steigert diesen Eindruck, denn etwas Vollendeteres in Zeichnung, Auffassung und Durchführung hat weder bei uns noch in Frankreich und England der Holzschnitt geleistet. Nicht blos, daß die tüchtigsten Künstler, Gnauth selbst an der Spitze, die Auswahl getroffen und die Aufnahmen gemacht haben; auch die Xylographie leistet in feinster Wiedergabe der Zeichnung Vortreffliches. Selbst nach der charakteristischen Betonung und Darstellung des Stofflichen in Nachbildung der Textur der Oberfläche bei den verschiedensten Materialien wird mit Erfolg gestrebt, und man sieht, wie mit jeder weiteren Lieferung die dabei betheiligten Kräfte sich ihrer Aufgabe mehr und mehr bemächtigen.

Was die Auswahl betrifft, so liegt es in der Natur der Sache, daß die Epoche der Renaissance die Hauptquelle sein wird, aus welcher für die Bedürfnisse der Gegenwart und ihre künstlerische Gestaltung zu schöpfen ist. Daher darf man mit den Herausgebern nicht rechten, wenn auch bei ihnen dieser Standpunkt der herrschende bleibt, zumal da die andern Epochen, die Antike wie das Mittelalter, ebenso der Orient nicht ausgeschlossen sind. Dennoch wird namentlich die Antike wohl noch stärker als bisher heranzuziehen und die derbere Epoche der deutschen Renaissance mit Vorsicht anzuwenden sein. Offenbar liegt dies auch in der Absicht, denn, wie eben verkündet wird, soll demnächst das berühmte, kürzlich für Deutschland wiedergewonnene Mantuanische Onyxgefäß nach einer Aquarell-Aufnahme von Gnauth zur farbigen Darstellung gelangen. Was im Ganzen diesem Unternehmen ein wahrhaft künstlerisches und zugleich aristokratisches Gepräge giebt, ist der Umstand, daß durchweg die vorzüglichsten Schöpfungen des Kunsthandwerks, namentlich solche, die noch gar nicht oder nur ungenügend bekannt gemacht sind, publizirt werden. Manches, was bisher wenig beachtet im öffentlichem oder im Privatbesitz mehr versteckt als bekannt war, wird dadurch an's Licht gezogen. So haben z. B. die Stuttgarter Sammlungen mehrere treffliche Gegenstände beigesteuert. Höchlich zu rühmen ist, daß auch farbige Abbildungen gebracht werden, obwohl gerade dieser Seite des Unternehmens sowohl in Auswahl als in genauer Ausführung noch etwas mehr Sorgfalt zu wünschen ist. Wenn ich einzelne Mängel andeutend hervorhebe, so geschieht es in der Ueberzeugung, daß die Herausgeber sie bereits selbst erkannt haben, wie sie denn unleugbar nach stets größerer Vollendung streben. Wer die komplicirten Schwierigkeiten solcher Publikationen aus eigner Erfahrung kennt, weiß sehr wohl, daß dieselben nur allmählich völlig überwunden werden können und wird gern eingestehen, daß in dem bis jetzt Vorliegenden die Gewähr einer stets sicherer und mustergültiger fortschreitenden Behandlung gegeben ist. Die Schönheit der Ausstattung, die sich über Papier, Druck, Schnitt, Anordnung, kurz über alle Theile der typographischen Erscheinung gleichmäßig erstreckt, ist bis jetzt in Deutschland von keinem ähnlichen Unternehmen auch nur annähernd erreicht worden. Man darf also dieser gediegenen und opulenten Publikation mit Recht das beste Gedeihen wünschen.

1) Das Kunsthandwerk, Sammlung mustergültiger kunstgewerblicher Gegenstände aller Zeiten, herausgegeben von Br. Bucher und A. Gnauth. Stuttgart, W. Spemann. 1874.

Wenn dieselbe auch, gleich den übrigen hier besprochenen Werken, in erster Linie die prachtvolleren und reicheren Schöpfungen des Kunstgewerbes im Auge hat, so wird die Reform hoffentlich bald auch in die weiten Gebiete, die dem alltäglichen Gebrauch und dem allgemeinen Bedürfniß angehören, ihre segensreichen Wirkungen verbreiten.

W. Lübke.

Der Salon.

I.

(Fortsetzung.)

Beim Eintritt in den großen Mittel- und Ehrensaal wird der Besucher gleich von einem mächtigen Bilde gefesselt, in dem der Soldatenmaler René Princeteau allem versammelten Volke den Marschall de Mac Mahon, Duc de Magenta, Präsident der Republik, vorstellt. Der Künstler malte den Generalissimus, wie er in funkelnagelneuer Marschallsuniform, mit dem großen Bande der Ehrenlegion, auf einem prächtigen braunschattirten Rappen an der Spitze seines Stabes einherschreitet. Pferd und Reiter zeigen sich uns von der Seite; im Hintergrunde rechts wird die Tète der Suite sichtbar. Der Marschall hält in der Linken den Zügel und schaut mit dem die Ohren spitzenden Rappen schräg herwärts über das Feld. Das runzelfreie Gesicht mit dem unschön zugestutzten, eisgrauen Schnurr- und Kinnbart strotzt von Gesundheit und entbehrt nicht eines gewissen Ausdruckes soldatischer Thatkraft und Entschlossenheit. Das graue, etwas verschleierte Auge blickt eher scharf als streng unter dem Vorende des goldverbrämten Feldherrnhutes hervor. Der Beschauer kann aus dem Bilde in Bezug auf das geistige Wesen des Staatschefs, seinen Starrsinn, seine Willenskraft u. s. w. Stoff zu besonderen, pikanten Betrachtungen schöpfen, und dem Künstler muß man darin Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er beim Herstellen des Bildes auf Alles, Figur und Beiwerk, einen Fleiß, eine Sorgsalt verwendet hat, deren Ergebniß vom Standpunkte einer vollendeten Sauberkeit und Geschniegeltheit auch der mäkeligste Parademensch loben muß.

An der Wand gegenüber fesselt trotz alledem in ganz anderer Weise eine Leinwand den Blick, deren Urheber wir dem Leser bereits vorgestellt haben. Dieses Mal nahm Castellani eine Kürassier-Affaire zum Vorwurf; sehen wir, wie er seine Aufgabe gelöst! Wir blicken in einen weiten Rahmen, auf einen Theil des Schlachtfeldes von Sedan. In lichter Bläue, stellenweis leicht bewölkt, am Horizonte rosig angehaucht, prangt der Morgenhimmel. Herwärts, schräg gegen uns heran, sprengt im Mittelplan, dichte Staubwolken von dem Weggrunde aufwirbelnd, eine Schwadron Panzerreiter im gestreckten Galopp. Es gilt einen Versuch, die deutsche Linie zu durchbrechen. Voran reitet mit Sturmesschnelle als Plänkler ein Soldat vom 1. Turkosregiment. Das Faktische des Austritts wird, nach Castellani, von der Kriegschronik verbürgt. Seltsam, die Figur des Afrikaners fällt nicht unangenehm auf. Der Künstler hat die Klippe, an der das Werk scheitern konnte, glücklich zu umschiffen gewußt. Fest angeschmiegt im Sattel Rücken und Leib krümmend, in der Rechten die Flinte hochhaltend, mit der Linken das Pferd zügelnd, das schwarze Antlitz unter dem zerfetzten Turban mit der fliegenden Troddel zu einem wahrhaft dämonischen Grinsen verzerrend, starrt der wunderliche Reitersmann in's Weite. Aber schon färbte Blut seine Beinkleider roth, schon bäumt sich, strauchelnd, wild in's Gebiß schäumend, den Kopf emporwerfend, mit blutigem, von Kugeln durchbohrtem Auge, der Braune. Noch einen Augenblick, und Roß und Reiter gesellen sich, hinstürzend, den Todten und Verwundeten auf der blutgetränkten Erde. Der Empfang ist ein heißer: hüben und drüben am Wege setzen dem Reiterschwarm deutsche Schützen zu, und arg lichtete die Büchsenkugel bereits der Vorstürmenden Reihen. Da und dort bettete Einen der Tod, unter den Hufen des Turkorosses liegt rücklings ein todter deutscher Fußsoldat, neben diesem ein entseelter französischer Panzerreiter. Mit dem Helm im Nacken, die Hände vorstreckend wie ein Blinder, stürzt in eine Staubwolke gehüllt dahinter ein sattellos gewordener verwundeter Offizier vor. In sechsgliedriger Reihe präsentirt sich die Front der Schwadron. Bäuchlings schlug hier rechts vor der Front mit dem Reiter, einem andern Offizier, jenes Pferd nieder. Noch sitzt der Mann im Sattel, noch zieht er mit der Linken den Zügel an, hält er in der Rechten den Säbel! Aber Todtenblässe deckt sein Gesicht, reichliches Blut entquillt der Kugelwunde am entblößten Haupte, schon wankt er, von Erschöpfung und Ohnmacht bedroht. Wild bäumt sich zur Linken des Gestürzten ein anderes Pferd. Rechter Hand schwebt über einem mit dem Pistol in der Rechten daliegenden, in seinem Blut schwimmenden Offizier im Galoppsatz der Schimmel mit dem Trompeter; aber auch diesen traf eine Kugel, machtlos schlägt er seitlings hintüber. Die Flügelfigur ist effektvoll: die Rechte hält noch das blanke Instrument, die Linke ließ den Zügel fahren und folgt emporragend der Seitenbewegung des Kopfes, weit ab fliegt am Gehenke die klirrende Waffe, wild flattert der rothe Roßschweif am Helm. Der Anblick des Gemäldes ist fesselnd, unstreitig. Castellani hat hier eine bedeutende dramatische Wirkung erzielt. Der rasende Galoppritt im Frühlicht mit seinen Gefahren, seinen Momenten des Unheils wird uns drastisch vergegenwärtigt.

Nicht so glücklich in der Wahl seines Stoffes war Detaille, obwohl auch er Kürassiere, und zwar ein ganzes

Regiment, zu seiner Darstellung verwerthete. Der Auftritt spielt am Tage der Schlacht bei Wörth in dem Dorfe Maursbronn, und das Bild soll einen Angriff des 1. Kürassierregiments zur Anschauung bringen. Vor uns dehnt sich die mit zwei Reihen Häusern besetzte Dorfstraße aus. Diese Straße herauf sprengte in geschlossenen Gliedern das Reiterregiment. Dort steht es, so weit das Auge reicht, die Gasse anfüllend, und durch die Wagen- und Sparrwerk-Barrikade hier vorn im ersten Plane zum Halten gebracht. Rechts, links, aus allen Fenstern in den oberen Stockwerken der Häuser krachen, wie der Pulverrauch andeutet, Schüsse, fliegen Kugeln, und in den Reihen der Reiter entsteht die schrecklichste Verwirrung. Bis hart an die Barrikade, hinter der wohl ein Graben gähnt, ließ man das Regiment vorstürmen; dann kam die heiße Begrüßung. Mit ungestümer Geberde winkt der Obrist den Nachdrängenden zur Umkehr, indeß der Trompeter das Signal bläst. Hier, dort sinkt ein Reiter vom Pferd; im Uebrigen herrscht der grauenhafteste Wirrwarr. Worin der Angriff bestanden hat oder bestehen soll, das werden wir nicht gewahr. Das aber darf der Beschauer auf den ersten Augenblick vermuthen: Detaille schuf mit seinem Bilde nichts Anderes als eine Persiflage auf die Kopflosigkeit und Unschlüssigkeit gewisser französischer Befehlshaber im Felde. Die Kurzsichtigkeit des Anführers, der seine Leute hier in die Barrikadenklemme brachte, ist einleuchtend. Der Künstler hat auf Figuren und Beiwerk nicht wenig Fleiß verwendet und die Schwierigkeiten der Darstellung des Durcheinanders glücklich überwunden. Aber abgesehen von jenem auf den Hinterfüßen in die Tiefe rutschenden, sich bäumenden Braunen mit dem hinabgleitenden, enthelmten, rothhaarigen Kriegsknechte sticht Nichts unter dem Haufen besonders hervor. Ganz vorn zur Linken, diesseit der Barrikade, lehnt auf dem schmalen Trottoirstreifen an den bretternen Hof- oder Gartenhag in einem mit den Zähnen fletschenden gesattelten, dem Anschein nach todten Soldatenpferde das Urbild einer Schindmähre. Das ist, möchte ich sagen, der interessanteste Punkt auf dem Bilde, der auch wohl eine besondere Deutung zuläßt.

Ein Häuflein rekognoszirender preußischer Husaren malte der Pariser Emile Brisset, ein Schüler Yvon's. Das Bild ist eines von denen, welche auf die Pariser die größte Anziehungskraft ausüben. Die himmelblaue Husarenjacke gefällt ihnen ungemein. Brisset stellte seine Husaren dar, wie sie an einer Waldlisière hinreitend, am Saum einer Lichtung von französischen Fußsoldaten mit Flintenschüssen begrüßt werden. Schon feuerten die Reiter ihre Pistolen ab, zogen sie, sich durchschlagend, den Säbel, spornten sie zum Galoppritt, und mit verhängten Zügeln kommt die Schaar herangesprengt. Der Moment ist vom Künstler glücklich erfaßt. Man hört beim Anblick der Reitergruppe das Schnauben, den Hufschlag der Rosse, das Klirren der Scheiden. Ein paar Mann werden auf dem Platze bleiben, das sieht man. Einer liegt schon rücklings an der Erde, ein Anderer schickt sich an, vom Pferde zu gleiten, zwei Rosse stürzten. Aber Brisset ist ein gerechter Künstler; Etwas, eine Pistolenkugel, einen Säbelhieb z. B., darf auch ein Landsmann abbekommen. Die Malerei ist fein, elegant, ohne besonders kräftig zu sein, Himmel und Bäume namentlich sind wohl gelungen; aber die Anordnung ist nur bei der Reitergruppe zu loben. Die Art und Weise, wie Brisset seine Landsleute in Uniform als Scharfschützen vor den Wald postirte, hat keinen Sinn. Weßhalb nahmen die Leute nicht Deckung? An Bäumen fehlt es doch nicht. Und wie parademäßig hölzern stehen die Schützen da! Soll das ihre Bravour andeuten? Gleichviel, das Bild ist interessant, und die himmelblauen Husarenjacken verrichten magnetische Wunder.

Mit einer „Episode aus der Schlacht bei Forbach" trachtete der Bordeleser John Lewis Brown nach einem frischen Lorberblatte. Allein dem Wollen entsprach nicht ganz das Vollbringen. Jenseits der Anhöhe, die in dem Rahmen vor uns ansteigt, wüthet, wie oben Rauch und Feuer andeuten, der Kampf. Hier vorn unten tummelt, bergauf reitend, seine Rosse ein Reiter-Quartett, indeß am Wege, Disteln fressend, zwei mit verwundeten Soldaten bepackte Maulthiere halten. Die ziemlich abschüssige Straße hinan ritt einsam ein Infanterieoffizier. Just erreichte er die Höhe, da traf ihn in die Brust eine Kugel, und hintüber schlägt er auf dem die Füße spreizenden Braunen. Zur Rechten, zur Linken der Figur, hat oben in zwei Gruppen ein Generalstab Stellung genommen. Und die Herren Offiziere sehen mit einer Ruhe und Gelassenheit dem Sturze des Kameraden zu, als seien sie Zuschauer in einer Arena. Die Gruppirung mag situationsgemäß sein; keineswegs schließt sie den Mißgriff des Absichtlichen auf Kosten des Natürlichen aus.

Mit ungleich größerem Interesse betrachte ich jenes kleine Staffetenbild, von Eugène Charpentier. Auch dort ist eine Anhöhe. Aus dem Walde hervor schlängelt sich die Straße thalwärts. Hier fehlt am Wege das Gebüsch. Im Hintergrunde, auf der Forststraße, knattert dem Eilboten geltendes Kleingewehrfeuer. Und mit Windeseile sprengt der Husar, dem eine Flintenkugel die Kopfbedeckung entrissen, den Berg hinab. Der Grauschimmel ist prächtig, der Ritt ein wahrer Sturmritt. Von dem düsteren Gewitterhimmel, den das gedämpfte, den Mittelplan erhellende Sonnenlicht noch düsterer erscheinen läßt, hebt sich die Scene trefflich ab.

Wie in der Schlacht von Rezonville am 16. August 1870 dem 16. preußischen Uhlanenregiment von französischen Jägern eine vollständige Niederlage beige-

bracht worden, das will uns Jean Adolphe Beaucé veranschaulichen. Alle Achtung vor der Malerei dieses Künstlers! Sie ist ebenso kernig wie sauber. Auch sein Darstellungstalent verdient Anerkennung; seine Figuren sind voll thatkräftigen Lebens. Interessant sind denn auch seine Uhlanen, und voll Theilnahme mustern wir die stattlichen Gestalten in ihrem kriegerischen Treiben. Welch' ein gewandtes Handhaben der Lanze mit dem schwarz-weißen Fähnlein! Welch' kühnes Tummeln der Rosse! Freilich, inwiefern auf diesem Kampfplatze, wo Alles im besten Streiten begriffen ist, von einer Niederlage die Rede sein kann, das weiß allein Beaucé.

Eine noch erstaunlichere Heldenthat will Jules Duvaux mit einem Bilde illustriren, zu dem er unter dem Titel „Schlacht bei Gravelotte" im Kataloge folgenden Kommentar giebt: „Die Reiterei des Generals de Forton wirft die preußischen Kürassiere und Uhlanen von der Brigade v. Bredow und vernichtet dieselben." Die Erklärung erinnert an die famose Nachricht von dem Verschwinden der Bismark-Kürassiere in den Steinbrüchen von Jaumont. Wo die Kavallerie des Generals de Forton steckt, das erräth man kaum; nun, vermuthlich hinter dem Berge. In dem Bilde wimmelt es von regellos die Anhöhe hinabsprengenden weißen Kürassieren, unter denen nur einzelne französische Panzerreiter sich tummeln, und das muß ich sagen, Duvaux nahm als Beobachter die deutschen Reiter gut auf's Korn. Chauvin aber empfindet vor dem Bilde von einer Genugthuung sehr wenig, denn von der angezeigten Vernichtung nimmt er Nichts wahr, und seine vernichtenden Landsleute sind verteufelt säumig.

(Fortsetzung folgt.)

Sammlungen und Ausstellungen.

△ Münchener Kunstverein. In früheren Jahren war Grund zu bemängeln, daß die Besucher des Kunstvereins so selten Gelegenheit fanden, Werke auswärtiger Künstler zu sehen. Die dermalige Verwaltung kommt den Wünschen des Vereinspublikums in dieser Richtung in einer Weise entgegen, welche alle Anerkennung verdient. Seit einigen Wochen sind im Vereinslokale zahlreiche Arbeiten auswärtiger Künstler ausgestellt, namentlich aus Weimar und Düsseldorf. Dies giebt aber Anlaß zu einem anderen Wunsche, nämlich dem, es möchten nur hervorragende Werke herbeigezogen werden, anstatt Mittelgutes, an dem hier leider selbst kein Mangel ist. Eine überaus rühmliche Ausnahme hiervon macht Edm. Berninger's in Weimar „Volksfest" (Italienische Nacht), ein Stimmungsbild, das ich eine ganz eminente Leistung nennen darf. Weit weniger glücklich waren Olof Winkler (Düsseldorf) mit seinem „Frauenchiemsee", v. Gleichen-Rußwurm (Weimar) mit seiner „Partie an der Bregenzer Ache", Munthe (Düsseldorf) mit seinem „Wintertag". Dasselbe gilt von der beiden Düsseldorfer E. Preyer's „Taormina" und Sigmund Lachenwitz „Reitergefecht bei Königgrätz". Wo Ferd. Kißling wohnhaft, darüber giebt das mir zu Gebote stehende Material keinen Aufschluß. Derselbe malte Lessing's „Aus dem 30jährigen Kriege" aus dem Gedächtniß; aber die Welt hätte nichts dabei verloren, wenn sein Gedächtniß weniger treu wäre. — Von den Werken unserer Münchener Künstler war die bedeutendste Leistung unzweifelhaft das Bild von W. Lindenschmit: „Anna Boleyn übergiebt in Gewißheit ihres Todes ihre Tochter Elisabeth, die nachmalige Königin von England, zur Beschützung und Erziehung an Mathew Parker". Indeß läßt sich nicht leugnen, daß gewisse Härten, die zum Theil ihren Grund in der gewissenhaft historischen Treue des Kostümes haben, das Bild für die Menge weniger anziehend machen. Diesen Härten gegenüber steht aber eine nicht hoch genug anzuschlagende innere Wahrheit und Einfachheit, welche principiell jede theatralische Attitude fern hält. Durch und durch eine Bühnengruppe zeigt uns Lud. Rudow's „Scene aus der Verfolgung der Hugenotten". Faber du Faur hat Meister Böcklin trefflich abgeguckt, wie er räuspert, wie er spuckt; im Uebrigen fehlt des Meisters Genie und so bleibt nichts als eine Nachahmung, von der man nicht recht weiß, ob sie Ernst oder Spaß ist. Steinhausen brachte eine Reihe zum Theil überaus anmuthiger Illustrationen zu Clemens Brentano's Gedichten und Chronika eines fahrenden Schülers. Wenn einige derselben von einer krankhaften Süßlichkeit, so ist das wohl weniger Schuld des Zeichners, der sich ganz in den Dichter versenkte, als des Dichters selber. Der Ruhm Ant. Seitz' läßt manchen seiner Collegen nicht ruhen: so versuchen sich auch Meinsch und C. Seiler nicht ohne Erfolg in der Kleinmalerei, wenn sie auch an Zartheit der Behandlung und Feinheit des Kolorites ihr Vorbild nicht erreichen. Jener hatte „Beim Antiquar" und „Politiker", dieser eine „Politische Debatte" ausgestellt. Zum Schluß hab' ich noch des großen Gemäldes von Otto Seitz „Faun und Nymphe" zu erwähnen, das sehr verschiedene Beurtheilung findet. Meines Erachtens kann demselben große Auffassung nicht abgesprochen werden, und wenn von anderer Seite bemerkt werden will, der ideale Stoff und die realistische Behandlung vertrügen sich nicht gut mit einander, so möchte ich nur auf Rubens hinweisen, um diese Ansicht zu widerlegen. Im stark vertretenen Gebiete der Landschaft ragte Hennings' hoch poetisch empfundene und genial dargestellte „Sommernacht" weit hervor. Es ist als ob dem Künstler eine Eichendorf'sche Poesie vorgeschwebt wäre. Auf gleicher Höhe mit dem bezeichneten Werke steht v. Tiesenhausen's groß gedachtes Bild „An der finnländischen Küste". Daran reihen sich eine schöne Eichenlandschaft von Willroider und eine Partie an der Havel bei Potsdam von L. Hofelich. Rud. Schuster ließ sich in seinem „Regenstein am Harz" zu seinem Nachtheil verführen, ein ungewöhnlich starkes Abendroth zum Gegenstande künstlerischer Darstellung zu wählen und verfiel dabei in den Effekt eines kupferroth leuchtenden Nordlichts. Solche meteorologische Erscheinungen sind und bleiben für den Künstler ein noli me tangere.

S. **Italienische Ausstellung in Berlin.** Im deutschen Gewerbemuseum zu Berlin findet gegenwärtig eine Ausstellung von Reiseskizzen nach dekorativen Werken Italiens statt, ein Unternehmen, für welches der Direktion der Anstalt der Dank aller Kunstfreunde gebührt. Der Aufforderung zur Beisteuer ist aus den Kreisen der Architekten und Maler in so reichem Maße entsprochen, daß nahe an 1000 Zeichnungen und Aquarellskizzen zusammengekommen sind. Betheiligt haben sich fünf Maler: C. Becker, L. Burger, M. Meurer, G. Richter und Wilberg, und neunzehn Architekten, nämlich: Böhm, Cremer, v. Großheim, Hellwig, Laspeyres, Luthmer, Martens, Merzenich, Münzenberger, Ritka, Orth, Schwechten, Schwenke, Spielberg, Stier, Stöckhardt, Strack jr., Sputh und Stüler. Neben einer Anzahl von Darstellungen aus der antiken, der altchristlichen und mittelalterlichen Periode der italienischen Dekorationskunst, sind es im Wesentlichen die plastischen und farbigen Wandverzierungen, Intarsien und Bodenfliesen der Hochrenaissance, welche das Material zu dieser Ausstellung geliefert haben. Die Anordnung ist zweckmäßiger Weise so getroffen, daß nicht die Namen der Aussteller, sondern Stil und Technik das leitende Princip bei der Gruppirung der Blätter abgeben. Ein sachlich gehaltener, gut geschriebener „Führer" von M. Meurer, der zugleich ein Compendium der Geschichte der dekorativen Kunst Italiens von dem Ausgang der Antike bis zur Barockzeit bildet, dient dem Besucher der Ausstellung zur Orientirung und erhöht so wesentlich den Nutzen derselben.

Vermischte Nachrichten.

* Schloß Runkelstein in Tirol. Der Schloßverwalter Sturm hat sich in Uebereinstimmung mit einem Promemoria Dr. Schönherr's dahin ausgesprochen, es sei die höchste Zeit, daß an dem sehr baufälligen Schlosse Runkelstein bei Botzen eine Herstellung vorgenommen werde und hat gleichzeitig ein detaillirtes Projekt zum Schutze der noch vorhandenen Fresken, welches mit dem des Ingenieurs Elmenreich im Wesentlichen übereinstimmt, der k. k. Central-Kommission vorgelegt. Die Ausführung dieses Projektes ist auch auf Antrag der Kommission durch das österreichische Kultus- und Unterrichtsministerium bereits angeordnet worden.

* Der Neubau der Wiener Akademie schreitet rasch vorwärts. Noch in diesem Herbst soll das Gebäude unter Dach kommen und im Herbst 1876 bezogen werden.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Grimm, H., Schinkel als Architekt der Stadt Berlin. Rede. gr. 8. Berlin, Ernst & Korn.

Hucher, E., L'art gaulois ou les Gaulois d'après leurs médailles. Paris, Didron.

Preuner, Ludwig, Untersuchungen über die Venus von Milo. gr. 8. broch. Greifswald, Bamberg.

Sallet, A. v., Untersuchungen über Albrecht Dürer. gr. 8. broch. Berlin, Weidmann.

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft VI.

Die Möbel auf der Wiener Weltausstellung 1873. IV. Deutschland. — Literaturbericht: Finochietti, Della scultura e tarsia in legno. — Abbildungen: Holzkorb, entworfen von Hansen; Vasen und Jardinière, von Jules Henry; Blumenschale, entworfen von J. Storck; Pianino, entworfen von A. Hauser; Springbrunnen, entworfen von V. Brausewetter; Randverzierung von Hans Burkmair, 16. Jahrhundert; Schale von Virgil Solis, 16. Jahrhundert; Schmuckgegenstände von D. Mignot, 16. Jahrhundert; desgl. von Birkenhultz, 17. Jahrhundert.

Das Kunsthandwerk. Heft 10.

Prunkbett im Schlosse Elgg (Canton Zürich). - Flachornamente in Marmor in S. S. Giov. e Paolo in Venedig. — Stuhl aus dem königl. historischen Museum in Dresden. — Candelaber aus München und Pavia. - Silberne und goldene Löffel im Privatbesitz in Wien. — Chorstühle aus der Badia bei Florenz, dem Dome in Pisa und S. Maria delle Carceri in Prato. — Bettdecke von dem Prunkbette im Schlosse Elgg (Farbenblatt).

Deutsche Renaissance, herausg. von A. Ortwein.

32. Lieferung: Brieg. 2. Heft. Details der Façade des Piastenschlosses, Eisengitter, Bürgerhäuser, perspectiv. Ansicht des Rathhauses.

33. Lieferung: Hameln. 2. Heft. Perspectivische Ansicht des Hochzeithauses, Details vom Hochzeithause, Façade des Rattenfängerhauses, Erker und Details von demselben; Fachwerkhäuser an der Bäckerstrasse nebst Details.

34. Lieferung: München. 1. Heft. Portal von dem Residenzbau des Herzogs Maximilian, die Patrona Boiariae, Tempelnische im Hofgarten, Intarsia von einem Wandkasten, Chorstuhl und Stühle aus dem Bayer. Nationalmuseum, zwei schmiedeeiserne Gitter.

Journal des Beaux-Arts. No. 12.

Belgique: Concours de gravure. — Monument à élever à M. Quetelet. — A propos de P. Coeck. — Le quinzième Salon des aquarellistes. — Exposition de l'union des artistes, à Liège. — Ecole de Molenbeek-St. Jean. — France: Le Salon. — La sculpture. — Allemagne: Correspondence particulière. Théorie des arts.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

24. Juli.

Nr. 41.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die neuentdeckten Fresken des Benediktinerinnenklosters in Campo Marzo zu Rom.

Durch italienische wie deutsche Zeitungen lief vor Wochen die Beschreibung eines Freskenfundes im neuerdings aufgehobenen Nonnenkloster in Campo Marzo zu Rom; doch war eine Besprechung des kunsthistorischen Werthes derselben unsererseits nicht eher möglich, weil damals die Wegnahme der stark aufgetragenen Uebertünchung erst in Angriff genommen war.

S. Maria in Campo Marzo ist eine Kirche, die, wie Gregorovius in seiner Geschichte der Stadt Rom (III, 34) angiebt, zur Zeit Karls des Großen bereits existirte, und der ältere Theil der neuentdeckten Fresken dürfte zur Bestätigung dieser Behauptung beitragen. Doch ist hier nicht von der gegenwärtig unter diesem Namen frequentirten Kirche die Rede, einer Neugründung aus dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts, sondern von dem an den Klosterhof anstoßenden kapellenartigen Gebäude, dessen Inneres in den letzten Zeiten nichtkirchlicher Verwendung gedient hat. Es liegt indessen die ursprüngliche Bestimmung desselben außer allem Zweifel, und es hätte zur Konstatirung derselben nicht erst des in jenen Berichten hervorgehobenen Scharfsinnes der königlichen Kommissäre bedurft, welche das aufgehobene Kloster daraufhin zu untersuchen hatten, ob sich daselbst Monumente kunsthistorischen Werthes vorfänden. Denn die betreffende Kirche von beiläufig 56 Meter Länge und 15 Meter 30 Cmtr. Breite im Innenraum charakterisirt sich als solche nicht nur durch die Erweiterung der Hinterwand zu einer Absis, sondern auch durch den Anbau eines hohen, im romanischen Stil erbauten Glockenthurmes. Zum Ueberfluß trägt auch noch das dem Klosterhofe zugekehrte Portal eine lateinische Inschrift, welche die letzten Zweifel beseitigt. Ihr Wortlaut ist folgender: „Diese vom Kloster umschlossene Kirche, welche ursprünglich dem öffentlichen Kultus offen stand und vom Alter baufällig geworden war, wurde nach Erneuerung der Altäre wiederhergestellt und geschmückt im Juli des Jahres 1711 von der Aebtissin D. Lavinia Gottifredi." Dasselbe Jahr und denselben Namen trägt eine zweite Inschrift des Klosterhofes, und so haben wir denn hierin für die Verunzierung der Kirche mit architektonischer Rococo-Ornamentik, mit welcher ihre Innen- und Außenwände ausgestattet sind, einen historischen Anhalt. Das Innere der Kirche trägt eine neue gelbe Tünche, die erst kurz vor Aufhebung des Klosters aufgetragen sein muß, aber die Barbarei gegen die darunter liegenden Fresken ist, nach der Stärke der aufgetragenen Tünche zu urtheilen, schon älteren Datums. Die citirte Inschrift der Aebtissin Gottifredi giebt uns ein Recht, den Ruhm ihrer Restaurationsthätigkeit in die Beschuldigung der vielleicht ersten barbarischen Behandlung der Kunstschätze des Klosters umzukehren. Die ursprünglich halbkreisförmige Absis wurde wohl auch zu ihrer Zeit von niedrigen Strebestützen so durchbrochen, daß dadurch ein Theil der dieselben schmückenden Fresken unwiederbringlich verloren ging.

Was nun den allerdings noch nicht vollständig blosgelegten bildlichen Schmuck der Kirche anlangt, so kann nicht geleugnet werden, daß derselbe weniger von ästhetischem als von kunsthistorischem Werthe ist. Derselbe geht keineswegs auf eine und dieselbe Periode zurück,

sondern umfaßt zum wenigsten drei Epochen, deren äußerste Endpunkte eine Differenz von ungefähr sechs Jahrhunderten ergeben. Während der bildliche Schmuck der berühmten Unterkirche von S. Clemente die Entwicklung oder richtiger Stagnation der Wandmalerei vom vierten bis zum zehnten Jahrhundert illustrirt, verspricht diese Kirche ein vielleicht nicht minder wichtiges Museum für die Kunstgeschichte vom zehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert zu werden, in welchem Fall der eigentliche Werth derselben sich auf die erste Hälfte der Epoche concentriren würde, da bekanntlich die Zahl der dahingehörigen Monumente, wenn wir die Kunst der Mosaicisten und der ganz ihren eigenen Weg gehenden Miniaturenmaler ausschließen, eine sehr spärliche ist.

Vollständig blosgelegt ist gegenwärtig das Fresko der Absiswölbung. Es enthält drei überlebensgroße Gestalten: in der Mitte Christus, rechts steht ein Bischof, links ein Heiliger, welchen eine allerdings viel jüngere Beischrift als Scts. Quirinus martyr bezeichnet. Christus ist stehend dargestellt, das schmale Gesicht mit den großen Augen vom Barte umrahmt, in der Linken ein Buch haltend, die Rechte feierlich zum Segen erhoben. Doch ertheilt er den Segen nach griechischem Ritus, d. h. mit ausgebreiteter Hand, in deren Fläche sich Daumen und vierter Finger berühren, eine Weise, die bisher nur in dem aus dem neunten Jahrhundert stammenden Votivbild im Atrium der Unterkirche von S. Clemente nachzuweisen war. Ungemein schwerfällig gezeichnet ist die von der Rechten etwas zurückgeschlagene Toga, nicht minder unbeholfen die stark verzierte Gewandung des Bischofs zur Rechten. Als solcher ist derselbe durch den Bischofsstab gekennzeichnet, welchen seine Rechte führt, während die Linke gleich dem heiligen Quirinus ein Buch hält. Alle drei Köpfe sind von einem gewaltigen Nimbus umrahmt; der des Christuskopfes ist durch vier breite Goldstreifen getheilt. Die Komposition des Ganzen zeigt eine unverkennbare Anlehnung an die in Rom in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends so häufigen Mosaikbilder der Absiden, aber in der Ausführung treten Eigenthümlichkeiten auf, die das Imposante der hohen Einfachheit jener Darstellungen zu verwischen drohen, ja an das Lächerliche streifen. Dahin gehört der breite Goldstreifen an dem erhobenen bloßen Arme des Heilands, der zweifelsohne ein — Armband bedeutet, ferner die hufeisenförmige Gestalt des Nimbus, den wir so nur noch an den widerlichen sogenannten schwarzen Madonnen, den von der Sage meist auf den Evangelisten und Maler Lukas zurückgeführten Kultusidolen in 31 Kirchen Roms vorfinden. Der an unsere Kirche rechts anstoßende geräumige Saal zeigt durch seine Kalktünche hindurch noch zwei weitere derartige Nimben, dort besonders auffällig, weil dieselben oft in vergoldetem Stuck oder Silberblech reliefartig hervortreten. Ihre noch bevorstehende Bloslegung wird uns wohl mit weiteren aus der Epoche des besprochenen Absisgemäldes stammenden Gebilden erfreuen. Welchem Jahrhundert aber diese Monstra des Geschmacks und der Kunst zuzuschreiben seien, dafür fehlt uns leider noch jeder bestimmtere Anhalt. Die Fresken der Katakomben, welche nach dem fünften Jahrhundert die bis dahin traditionelle Anlehnung an die Antike verlassen, bieten im siebenten Jahrhundert in ihren ersten Verirrungen noch keinen Faden der Anknüpfung an das, was uns hier geboten wird. Die mit 1011 datirten Fresken von S. Urbano in Caffarella an der Via Appia sind trotz der Mängel in der Zeichnung doch nicht ohne Leben und also entschieden jünger. Es bleibt uns somit nur übrig, das Absisgemälde von S. Maria in Campo Marzo der karolingischen Epoche zuzuschreiben. Dagegen läßt sich, was Komposition und Technik anlangt, eine Verwandtschaft mit dem bildlichen Schmuck des Benediktinerklosters von S. Angelo in Formis bei Capua, von aus Griechenland berufenen Künstlern ausgeführt, nicht bestreiten; doch spricht auch bei diesen die größere Vollendung für ein jüngeres Datum, wie es denn auch feststeht, daß sie um 1073 ausgeführt wurden. So können wir uns der Vermuthung nicht entziehen, daß auch unsere Fresken von griechischem Pinsel gemalt seien. Schon die Abnormität der griechischen Segensweise führt uns darauf, wie auch bei dem ähnlichen Bilde in S. Clemente eine direkte Beziehung zu Byzanz durch den Inhalt der Darstellung nahe gelegt ist.

Die an den Langseiten der Kirche sich zeigenden lebensgroßen Gestalten sind vorerst nur in den Umrissen zu erkennen und lassen sich darum noch nicht charakterisiren. Aus den Formen des allein ganz aufgedeckten Kopfes eines Heiligen zu schließen, dürften dieselben dem vierzehnten Jahrhundert zuzuschreiben sein, wogegen die Formen der Ornamentstreifen, welche die Figuren des anliegenden Saales umziehen, eher dem sechszehnten Jahrhundert angehören dürften. Weitaus die schönsten unter den jetzt sichtbaren Gemälden sind unfraglich die drei Heiligengestalten, welche die untere Absiswand schmücken. Rechts ein Diakon in rother, zu den Füßen reichender Tunika, wohl der heilige Stephanus, ein Buch und einen Palmzweig haltend. Daneben, abgetrennt durch einen Ornamentstreif im Renaissancestil, ein Heiliger aus dem Orden der Benediktiner mit Bischofsstab. Diese zwei Gestalten sind völlig erhalten, während von der dritten Figur auf der linken Seite der Absis nur Kopf und Brust erhalten sind. Sie stellte einen Benediktiner mit einem Palmzweige dar. Das Kloster war nämlich im Besitz von Benediktine=

rinnen, die Kirche selbst aber war der Empfängniß der Jungfrau Maria geweiht und eine Darstellung der letzteren enthielt gewiß auch das völlig vernichtete Mittelbild.

Den drei erhaltenen Bildern ist ganz unverkennbar der Charakter der umbrischen Schule aufgeprägt. Der innige liebenswürdige Ausdruck der fein gezeichneten Köpfe, die schlichte, fast schüchterne Behandlung der Körperformen überzeugen uns sofort davon. Doch muß es uns gewagt erscheinen, das Werk einem Meister der Schule zuzuschreiben, es ist vielmehr wahrscheinlich, daß es von einem der vielen Schüler, welche Perugino mit nach Rom brachte, ausgeführt sei. Die Inschrift des Kreuzganges: Martia de Palosiis, Aebtissin dieses Klosters habe zur Bequemlichkeit und zum Wohle der Nonnen die Gebäude von Grund aus im Jahre 1520 restauriren lassen, dürfte auch für die Datirung der Fresken mit in Ansatz gebracht werden.

J. P. R.

Die 23. Ausstellung der Norddeutschen Kunstvereine in Hamburg.

II.

Am Schlusse meines vorigen Artikels hätte ich unter den Thiermalern noch der Affenmaler gedenken sollen, wenn diese nicht häufig ihren häßlichen Lieblingen eine krankhaft tragische Stimmung andichteten, die sie dem thierischen Leben entrückt und dem menschlichen näher bringt. In erster Linie steht hier Gabriel Max da, der keinen Anstand genommen hat, ein solches Genrebild mit dem Namen Mignon zu taufen. Was bei jedem andern als einfältiger Witz unbeachtet bleiben dürfte, darf bei einem so denkenden Künstler, wie Max es ist, nicht ohne die schärfste Rüge hingehen. Es pflegt ja bei allen seinen Bildern wie bei Dante's göttlicher Komödie neben und hinter der exoterischen profanen noch eine esoterische transscendentale Bedeutung verborgen zu sein: wobei freilich zu bemerken ist, daß es wohl des Schweißes der Edlen werth sei, den scholastischen Irrgängen des großen Florentiners nachzuspüren, während es wirklich nicht der Mühe werth ist, die wundersamen Ideen unseres Malers zu eruiren. Ob das tertium comparationis der Max'schen mit der Goethe'schen Mignon in dem Heimweh, in der Sehnsucht dieser nach dem Lande, wo die Citronen blühen, und in dem Schmachten jener nach dem Lande, wo ihr die Paranüsse direkt in's Maul hängen, liegen soll, muß dahingestellt bleiben; trösten wir uns also über unser mangelndes Verständniß mit den tiefsinnigen Worten des Kandidaten Jobses über die zwei Theile einer Predigt:

Den einen Theil verstehet man,
Den andern man nicht verstehen kann, —

und wenden wir uns von diesem auch technisch verwahrlosten Bilde zu dem in wunderbarer Farbenharmonie glänzenden, dem Gedanken nach freilich abermals unverständlichen „Herbstreigen" desselben Künstlers. Indem ich im Uebrigen auf das Urtheil Ihres Münchener △Correspondenten in Nr. 24 d. Bl. verweise, beschränke ich mich auf die Hervorhebung einer kleinen Divergenz in unserer Auffassung des jungen Mädchens mit der Herbstzeitlose, die sie meines Erachtens nicht der herantretenden Matrone, sondern dem an den Baum gelehnten Melancholicus überreicht. Natürlich wird hierdurch an der Vieldeutigkeit der ganzen Geschichte nichts geändert. Wie übrigens ein Bild, dem Max absichtlich das Aussehen eines alten zu geben versucht hat, sich präsentiren wird, wenn erst zu dem gemalten der wirkliche Schmutz sich gesellt und der Hintergrund nachdunkelt, daran mag man gar nicht denken.

Verständlich auf den ersten Blick ist Defregger's Mädchen, welches gute Nachrichten bekommen hat, und in diesem Augenblick mit keiner, Siegesbotschaften empfangenden Kaiserin tauschen möchte. Wer zöge nicht die schlichte Innigkeit und Natürlichkeit dieses Bildchens allen Sentimentalitäten der Max'schen Richtung vor? Ebenso einfach und von überzeugender Naturtreue ist Ad. Eberle's Alter, der einem jungen Mädchen Zitherunterricht ertheilt; das Interieur ist zwar etwas dunkel gehalten, aber uns dennoch lieber als die bunten Bilder Herm. Kaufmann's, der in seiner Gemäldefabrik seinem wirklich echten Künstlergenie von Jahr zu Jahr mehr den Rücken wendet, um zahllose Bilder für den Export zu malen. Ein anderer Hamburger Künstler F. Heimerdinger hat auch einmal etwas anderes malen wollen als Krickenten und Weintrauben, und so schuf er, künstlerischer Begeisterung voll, eine Rose auf Spinat oder richtiger: einen schwebenden Rosagenius auf spinatgrüner Wiese. Das soll auctore catalogo sein: „Die Freude, Phantasiebild nach entschwundener Walpurgisnacht!" Ob nicht in dem gewählten Augenblick der saure Häring mehr die Herrschaft führe als die rosafarbene Freude, ist eine Frage, die der gründlichen Erwägung der Sachkenner empfohlen sei; hier sei nur konstatirt, daß der versuchte Beweis, daß H. etwas anderes malen könne als Blumen, Früchte, Wein und Fliegen, gründlich mislungen ist. Von Siegert sind wir Gutes gewohnt, und wenn sein „Arm und Reich" auch nicht denselben glücklichen Griff verräth, wie sein „Liebesdienst", so ist es doch eine tüchtige Arbeit. Die kleine Geschichte (eine wandernde Frau, die ihr kleines Kind in der Halle eines Edelsitzes mit dem ihr gespendeten Essen füttert, während die beiden Kinder des Reichen, Knabe und Mädchen, in der Tracht des vorigen Jahrhunderts mit intensiver Neugier die Scene beobachten) ist lebendig und anspruchslos erzählt. Die Be=

handlung des Beiwerks ist, wie immer bei Siegert, fein und fleißig, ohne in's Kleinliche zu verfallen. Da ist freilich der Venetianer Rotta ein anderer Künstler! Hat er es doch so weit gebracht, daß er seine „Vergnügte Alte" und seine „Gezogene Nummer"*) durch die Lupe gemalt hat, darauf deutet — das neben diesen beiden Bildern hängende optische Instrument hin, vermittelst dessen ein jeder, dem es darum zu thun ist, Bartstoppeln mikroskopisch genau zu sehen, sich dies Vergnügen im weitesten Umfange verschaffen kann. Unnöthig zu bemerken, daß es wirklich Leute giebt, die sich nicht allein diese prächtige Gelegenheit zu Nutze machen, sondern auch in derartigen Chinoiserien den höchsten Triumph der Kunst zu erblicken vermeinen. — Unter den vielen Künstlern, welche sich eine malerische Verwerthung der Toilette als Aufgabe gestellt haben, stehen obenan Ramberg mit seinem Liebespaar (Rococo) und Schade in Düsseldorf mit einem in einzelnen Details etwas überladenen, sonst aber reizend gedachten und ausgeführten Bilde: eine Mutter, die ihrem Kinde tändelnd Weintrauben vorhält. Sehr anmuthig ist auch Beyschlag's Mädchen und Knabe mit Seifenblasen, ausgezeichnet durch musterhafte Behandlung der Seide; dasselbe gilt von dem „Liebesbrief" von Max Todt und der in Geibel schwärmenden wirklich lieblichen Jungfrau von Schellbach. Unter die Rubrik Toilette gehören ferner die „Verbotene Lektüre" von Carolus in Brüssel, der widrig süße „Liebling" von C. Sohn in Düsseldorf (der auffallend weit hinter seinem Rufe zurückblieb) und desselben Pendants „Frühling" und „Winter"; die junge Dame auf dem ersteren sieht etwas blaß und übernächtig aus, fast als hätte sie schon an der „Philosophie des Unbewußten" genippt. Grandios gedacht ist A. Roestel's „Nach der Messe", eine noble Frauenfigur, fast lebensgroß und von eminenter Leuchtkraft der Farben, leider aber so ungünstig gehängt, daß man von keiner Seite einen vollkommen befriedigenden Standpunkt zu ihr finden konnte. Die „Mutterfreuden" von F. Paulsen in Berlin sind auch weiter nichts als ein Toilettenbild. Modedamen, die Angst haben, daß diese Mutter von ihrem Kinde mehr Last haben könnte als von einem Spielzeuge, werden über diesen bedenklichen Punkt durch die Anwesenheit der vollbusigen Amme vollkommen beruhigt.

Das Kinderleben scheint trotz mancher glänzenden Vorbilder immer noch sehr schwer darzustellen. Auffallend war mir diesmal bei einer Ueberschau der recht zahlreichen Gemälde dieser Art, wie die Malerinnen mit geringem Verständniß der naiven Kinderseele, in eine gespreizte, halb sentimentale, halb coquette Manier verfallen und sich offenbar am heimischsten dort fühlen, wo das Mädchen anfängt, für Heine und Geibel zu zu schwärmen und verstohlen dem Gymnasiasten nachzublicken. Dem männlichen Künstler gelingt das Erfassen unbewußten Kinderglücks in der Regel viel besser, und so war auch diesmal das beste der ausgestellten Kinderbilder von des Coudres, ein kleines Mädchen, dessen „glückliches Sein" durch ihr Butterbrod, einige Trauben und ein hübsches Bilderbuch vollständig zu seiner Zufriedenheit ausgefüllt wird.

Außer den Versündigungen an Goethe, ohne die ja leider keine Ausstellung vorüberzugehen scheint, hatten auch mehrere unglückliche Versuche stattgefunden, das deutsche Volksmärchen zu illustriren. Nicht weniger als fünf Maler waren auf Rothkäppchen verfallen. Die mehr poetische und idealistische Richtung (Carl Trost) gefällt uns bei diesem Stoff doch immer am besten, obgleich sie diesmal nichts Besonderes leistete. Nur ist zwar gerade für diese Erzählung, die im Grunde weniger ein Märchen als eine langausgesponnene Fabel ist, die realistische Richtung nicht ganz unberechtigt, aber sie darf nicht so weit getrieben werden, wie Max Michael dies auf seinem Bilde thut, welches wir etwa als Mädchen im Walde ohne Einschränkung loben würden. Ingenmey's Aschenbrödel ist ein coquettes Mädchen, welches sich von einer Taube Erbsen aus dem Munde nehmen läßt, und hat mit dem keuschen Kindermärchen nichts gemein als den usurpirten Namen. Ebenso wenig können wir uns mit dem nackten, eben reifen Mädchen der Damen Lagier und Landesmann in Genf befreunden; daß gerade zwei Damen eine solche Versündigung an der guten Sitte begehen, verleiht der Sache einen eigenthümlichen Beigeschmack.

Aus dem Gebiete der Mythologie gedenke ich nur kurz des großen, bereits wiederholt besprochenen Bildes von Schlösser: Peleus und Thetis. Es ist lebhaft zu bedauern, daß das Vorhaben, dies tüchtige Werk aus dem Heine-Fonds für die städtische Galerie anzukaufen, in Folge verhängnißvoller Einflüsse aufgegeben werden mußte. — In diesen Zusammenhang gehört C. Neide in Königsberg, der in einem Bilde von düsterer Phantastik die Psyche von Charon in die Unterwelt führen läßt. Der schöne Gedanke, die Gewandung und den Körper der Psyche in einem leuchtenden Gegensatz zu der trostlosen bleiernen Umgebung zu bringen, ist voll Poesie und malerischen Effekts. Eine Ausführung al fresco wäre aber dieser Idee wohl besser gerecht geworden, als die Oelmalerei.

A. Baur in Weimar hat mit „Otto I. an der Leiche seines Bruders Thankmar" keinen glücklichen Wurf gethan. Das Beste an der großen Leinwand ist die geschickte Komposition und Gruppirung. Die Figur des

*) Der Katalog verfällt hier in's Italienische und nennt sie resp. „vecchia gioconda" und „numero che vince", eine sonderbare Ziererei, da eine Uebersetzung in unser geliebtes Deutsch doch wohl so schwer nicht gewesen wäre.

Kaisers entbehrt jeden Adels, die Nebenpersonen sind dies im eigentlichsten Sinne des Wortes. Nicht eine einzige vermag unser Interesse zu erregen. Widrig ist die blutende Wunde des getödten Thankmar, und der rechts im Vordergrunde liegende Krieger ist mit total mißlungener Verkürzung der Arme gezeichnet. Das Kolorit ist derartig, daß die ebenfalls ausgestellte Photographie das Gemälde bedeutender erscheinen läßt, als es wirklich ist. In das Gebiet der alten Geschichte richtet A. v. Heckel seine Schritte — nicht mit Erfolg. Octavianus und Cleopatra sind so gemalt, als sähe man alles durch einen dünnen Schleier. Uebrigens zeichnen sich die Formen der ägyptischen Königin durch übergroße Magerkeit aus.

Mit Bravour gemalt sind die Schlachtenscenen von Louis Braun und H. Lang in München. C. Sell fährt noch immer fort, seine Zeichnungen für die Gartenlaube zu koloriren und als Gemälde auszustellen. Die vollständige Nichtbeachtung, die das Publikum dieser zwecklosen Farbenverschwendung zu Theil werden läßt, sollte ihn doch endlich auf andere Gedanken bringen. Camphausen beschickte mit einem Portrait des Prinzen Friedrich Carl und einer Episode aus der Schlacht bei Roßbach die Ausstellung. Schöne Pferde, lebendige Bewegung und charakteristische Gestalten! Der Humor wird wohl etwas zu weit getrieben in dem an Selbstverspottung grenzenden Einfall, sein, des Malers Porträt in dem am Boden liegenden Handspiegel erscheinen zu lassen. Was der humoristische Dichter nicht darf, aus der Rolle fallen und die Illusion zerstören, das ist auch dem humoristischen Maler nicht erlaubt.

Um nach dem vielen Unerfreulichen uns auch einmal die Erquickung uneingeschränkten Lobes zu verschaffen, greife ich hier zu zwei Bildern zurück, die eigentlich an einer früheren Stelle hätten erwähnt werden sollen. Eine solche ungetrübte Freude verschafft uns zunächst A. Kindler's Fandango, eine der wenigen Perlen der Ausstellung. Die Komposition und Gruppirung ist von tadelloser Schönheit, die einzelnen Figuren sind energisch charakterisirt und von überzeugender Naturtreue. Die Hauptfigur, eine tanzende Spanierin, ist eine Gestalt von unvergleichlicher Delicatesse; besonders hoch rechnen wir es dem Maler an, daß er so glücklich den Moment der Ruhe in der leidenschaftlichen Bewegung zu erfassen verstand; die Gewandmotive, die sich hieraus ergeben, sind geschickt verwerthet, und von der Behandlung der Kleidung muß gerühmt werden, daß diese sich der Körperstellung so vollkommen anpaßt, daß wir im Stande sind, uns über sie bis in's Kleinste Rechenschaft abzulegen. Ich wüßte auf der ganzen Ausstellung nichts, was sich mit der Schönheit dieser Figur vergleichen ließe. Auf die Gefahr hin, es mit den Kritikern zu verderben, denen ein uneingeschränktes Lob ein Gräuel ist, muß ich zum Schluß bemerken, daß auch das Kolorit brillant durchgeführt ist und einen dem Schauplatz dieser herrlichen Scene entsprechenden glühenden Charakter zeigt. Es darf daher nicht Wunder nehmen, daß keine Nachbildung im Stande ist, den hohen Reiz des Originals auch nur annähernd wiederzugeben. — Nicht ganz so hoch stehend, aber doch in Komposition, Farbe und Charakteristik ein schönes Bild ist ten Kate's holländische Wachtstube, welche an die Traditionen der besten niederländischen Meister des XVII. Jahrhunderts erinnert. Um eines schönes Kopfes willen scheint Schraudolph's des Jüngern Venetianische Terrasse entstanden zu sein. Wenigstens sind alle übrigen daselbst versammelten Figuren nicht werth und kaum fähig zu existiren, weder im Leben noch im Bilde. In der That scheint das Gemälde nicht fertig zu sein und gleicht mehr einer Skizze als einer durchgeführten Arbeit. In diesem Falle zeugt es mindestens von Selbstüberschätzung, wenn der Künstler sein Werk für so bedeutend hält, daß es dem Publikum in jedem Stadium bis zur vollkommenen Fertigstellung vorgeführt zu werden verdiene.

Die Verbandstube von M. Volkhardt haben wir schon als Holzschnitt gesehen und abscheulich gefunden; als Gemälde ist das Werk trotz seiner gediegenen Ausführung unerträglich.

Im Porträtfach war nicht viel Rühmenswerthes zu notiren. Geradezu abstoßend wirkte die photographisch treue, roh naturalistische Auffassung Piglhein's. Hier dürfen wir wohl die von Gustav Müller aus Coburg (in Rom) eingesandte Aegypterin anschließen, die mit großen Mitteln zu wirken suchte. Die üppige Orientalin hebt sich von einem Hintergrunde von Atlas effektvoll ab. In der virtuosen Behandlung der Stoffe, welche am Busen und am Arme das Fleisch durchschimmern lassen, und in der fein abgewogenen Farbenzusammenstellung erinnert Müller an französische Vorbilder.

A. J. M.

Nekrolog.

F. Dietler †. Ueber diesen am 4. Mai zu Bern verstorbenen Maler schreibt der dortige „Bund": „Der Verewigte war in Solothurn geboren und stammte aus einer alten braven Bürgerfamilie. Sein bedeutendes Zeichentalent fand dort die erste Anleitung unter Germann, einem für die Kunst begeisterten Zeichenlehrer, der selbst ein wackerer Porträtmaler war. Zum Jünglinge herangereift, kam Dietler nach Paris, wo er mehrere Jahre mit Eifer und Begeisterung und nicht selten mit der Noth des Lebens ringend, zeichnete und malte. Die David'sche Klassicität war damals die noch in Frankreich dominirende Kunstströmung, im innigen Anschluß an den Geschmack, welchen das erste empire geschaffen hat. Aus jener Pariser Lehrzeit stammt ein großes historisches Gemälde, Wengi vor der Kanone, welches der junge Künstler gleichsam als das Probestück dessen, was er gelernt, seiner Vaterstadt zum Geschenk machte. Das große figurenreiche Bild hängt in dem Gemeinderathssaale von Solothurn und hat die Tugenden und Fehler der damaligen Kunstrichtung; es war aber auch das erste und letzte historische Gemälde,

das der Meister geschaffen hat. Nach seiner Uebersiedelung in die Schweiz — er gründete sich, nachdem er in Solothurn, Genf und Italien sich einige Zeit aufgehalten hatte, in Bern ein eigenes Heim — wandte er sich dem Porträtfache zu und ist in diesem Gebiete ohne Zweifel einer der ersten Künstler der Gegenwart gewesen. Wenn sein Name nicht in noch weitere Kreise gedrungen und im Auslande nicht so berühmt ist, als er es verdiente, so trägt daran nur die zaghafte Bescheidenheit Dietler's die Schuld, der seine Meisterschaft als Bildnißmaler nie im Auslande zur Schau stellte. In der Schweiz hat er ohne Zweifel Tausende von Porträts gemalt, in Oel und Aquarell; in beiden Malweisen war er gleich vorzüglich, im Aquarell als Autodidakt, da er darin Eminentes zu einer Zeit leistete, wo die Kunst noch in der Wiege lag. Seine Porträts haben alle etwas Seelisches, Geniales und auch ordinäre Gesichter wurden unter seiner geistreichen Auffassung interessant, ohne daß er eigentlich geschmeichelt hätte. Dietler war 70 Jahre alt, als ihn der Tod ereilte, aber es zeigte sich keine Abnahme in seinen Leistungen, und einzelne der letzten Porträts, die er gemalt, zählen zu seinen vollendetsten Bildern. Von seinen Genrebildern sind viele berühmt und durch Stich bekannt geworden. Der Glanzpunkt seines Wirkens lag aber im Porträtfache. Als Mensch war der Verewigte liebenswürdig, bescheiden, pflichtgetreu, ein musterhafter Familienvater und Bürger. Sein Tod wird überall schmerzliche Empfindungen erregen, denn der Kreis seiner Freunde und Bekannten ist ein sehr weiter. Er starb an einer Lungenentzündung, die in wenigen Tagen seinem bewegten Leben ein Ziel setzte."

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Permanente Ausstellung in München.** Seit Kurzem hält die Fleischmann'sche Hof-Kunsthandlung im Erdgeschosse des k. Odeons eine permanente Kunstausstellung. Dieselbe wird nach den Intentionen der Unternehmer ihre hervorragendsten Acquisitionen einem größeren Publikum gegen eine mäßige Eintrittsgebühr zugänglich machen und alle vierzehn Tage eine neue Auswahl der besten Münchener Meister vorführen. Die Ausstellung umfaßt gegenwärtig 17 Oelgemälde und eine Büste. Vertreten sind die Maler Defregger, Bolanacchi, Makart, Benczur, Gysis, Hartmann, Friedr. Voltz, Ed. Schleich, Grützner, Eberle, Schmid, Gabr. Max, Wilh. Diez, Ant. Seitz und Kurzbauer und der Bildhauer Natter. Allerdings wurden die meisten der ausgestellten Bilder schon früher anderwärts dem Publikum vorgeführt; theils neueren Ursprungs, theils hier noch nicht bekannt, sind die Bilder von Defregger, Makart, Grützner und Ant. Seitz, sowie das plastische Werk Natter's. — Als die Perle von allen erscheint **Defregger's** erst kürzlich vollendetes figurenreiches Bild: „Das letzte Aufgebot". Dasselbe zeigt den Ausmarsch der Greise eines Thales in Tyrol gegen den Feind. Die Jünglinge und Männer stehen ihm längst kämpfend gegenüber, doch es wälzen sich immer wieder neue Massen in's Land und da erging auch an die Alten der Ruf des Vaterlandes. Unter denen, die nun mit Stutzen und Sensen bewehrt die Dorfgasse herabkommen, ist Keiner, der nicht schon die Sechzig überschritten hätte, aber der große Gedanke, der sie beseelt, läßt ihre Jugendkraft wiederkehren. Wie es Bergbewohnern eigen, schreiten sie weit aus und schon heute haben sie sich in militärische Glieder getheilt. Der weißhaarige Greis im ersten, der so angelegentlich zu seinen Kameraden spricht, er wird sie auch dem Feinde entgegenführen. Aller Blicke hängen an seinem Munde; er ist ihr geborener Hauptmann. Und wie sie so ausschreiten, scheinen sie nach zwei Schritten aus dem Rahmen zu treten, so treibt sie die Kampflust vorwärts. Links im Bilde sehen wir unten an der Treppe eines Hauses eine charakteristische Gruppe: ein Krüppel an der Krücke, Weiber und Kinder und oben auf dem Podest der Treppe einen jungen Mann im Kreise der Seinen. Sein rechter Arm ruht in der Binde, und er schaut mit finsterem Blicke auf den unten vorübergehenden Zug herab, dem er sich so gern anschlöße. Der Verwundete und der Krüppel sind die einzigen Männer, die im Thale zurückbleiben. Eben ist rechts im Bilde ein Alter aus seinem Hause getreten, um sich den Vaterlandsvertheidigern anzuschließen und nun ruht seine Rechte in der Hand des gleich ihm ergrauten Weibes. Es gilt einen Abschied vielleicht für's Leben. Die Alte aber hat ihren geweihten Rosenkranz hervorgeholt, er soll den Mann im Kugelregen schützen. In keinem Auge glänzt eine Thräne, auch in dem der Weiber nicht. Es ist ein Volk, in Sorge geboren, durch Arbeit gestählt, und weichere Gefühle sind ihm fremd, aber glühende Vaterlandsliebe lodert in der vom groben Lodenrocke bedeckten Brust. Wo das Weib, wie in Tyrol, den nicht geringeren Theil der Arbeitslast des Lebens trägt, da nehmen im Alter seine Züge einen ausgesprochen männlichen Charakter an. Dieser Eigenthümlichkeit begegnen wir auch auf dem Bilde Defregger's bewußt oder unbewußt, das kommt hier nicht zu entscheiden, klar ausgesprochen. Es geht ein grober, freier, kühner Zug durch das Bild, der ihm einen wirklich historischen Charakter verleiht. Und wenn der lebendige Ausdruck großer Gesinnung und großer Thaten von welthistorischer Bedeutung eines der Requisite historischer Kunst ist, so müssen wir Defregger's neuestes Bild, wenn es sich auch äußerlich als bloßes Genrebild erweist, gleichwohl ebenso gut als ein eigentlich historisches Gemälde bezeichnen als etwa ein anderes, das einen ähnlichen Stoff aus der antiken Welt behandelt. — **Ed. Grützner**, der mit Vorliebe Mönche malt und zwar in Situationen, in denen sie es vielleicht am wenigsten wünschen, hat in dem dermal ausgestellten Bildchen einen überaus glücklichen Griff gethan und den frischen Zug, der durch Scheffel's Ekkehard geht, auf's köstlichste wiedergegeben. Es ist die Scene im Reichenauer Klosterkeller, welche er künstlerisch verwerthete. Der Pater Kellermeister liebkost die stämmige Klostermagd in handgreiflicher Weise und kommt damit offenbar nichts weniger als ungelegen. Die Festung leistet nur schwachen Widerstand und auch den nur Anstands halber, und dem Pärchen gegenüber, das zu leben versteht, hat die strenge Lebensanschauung des jungen Ekkehard einen doppelt herben Charakter; ja es mag gar Mancher dem Asketen wenig Dank dafür wissen, daß er das Kosestündchen mit plumpen Stockstreichen auf des lebensfrohen Pater Kellermeisters breiten Rücken stört. — Sind Grützner's und Defregger's erwähnte Bilder von tiefgesättigtem Kolorite, so suchte **Makart** in seiner idealen Frauengestalt gewissermaßen zu zeigen, welche bedeutsame Wirkung mit ein paar braungrauen Tönen erreicht werden kann. Es ist eines jener Bilder, in denen die menschliche Gestalt, streng genommen, nur als Nebensache, als Mittel zum Zweck erscheint. Der Zweck aber, den der Künstler verfolgt, ist der, durch seine Tönung im Beschauer eine unbestimmte und unbestimmbare Empfindung hervorzurufen, gemischt aus sinnlichem Behagen und hoher Achtung vor der Kunst, die mit so einfachen Mitteln so Bedeutendes zu leisten vermag. In eine bestimmte, scharf abgegrenzte Gefühls- und Gedanken-Richtung drängt uns das in Frage stehende Bild Makart's ebensowenig wie viele andere desselben reich begabten Künstlers und hat darin Aehnlichkeit mit der Musik, die auf unsere Seele nur im Allgemeinen bestimmend einzuwirken vermag, während das specielle Empfinden außerhalb ihres Wirkungskreises liegt. — Den schärfsten Gegensatz zu dem Makart'schen Bilde bildet der „Amtstag" von **Anton Seitz**. Vermissen wir auch jene scharfen charakteristischen und individuellen Züge, welche dem gleichnamigen Bilde des der Kunst viel zu früh entrissenen Carl v. Enhuber einen so fesselnden Reiz und eine so tiefe Bedeutsamkeit verleihen und die es zu einem Werke von hervorragendem kulturhistorischen Werthe machen, so läßt sich doch nicht leugnen, daß in der minutiösen Durchbildung aller mehr oder minder bezeichnenden Einzelheiten etwas liegt, was unser Interesse in Anspruch nimmt. Denn wir müssen uns sagen, daß wir es auch hier mit einer Reihe, wenn auch ziemlich bunt zusammengelesener und durch kein geistiges Band zu lebendigen Gruppen verknüpfter, aber doch immer innerlich wahrer Menschen zu thun haben, während wir von anderen Künstlern vielfach mit bloßen Modellen abgefunden werden möchten. — Unter den Münchener Bildhauern nimmt der junge Heinrich **Natter**, ein Landsmann Defregger's, einen hervorragenden Platz ein. Sein Wuotan zog selbst auf der Weltausstellung des vorigen Jahres die Aufmerksamkeit aller Kenner in ehrenvollster Weise auf sich, und seine zahlreichen Porträt-Büsten sind vom wärmsten Leben durchhaucht. Das gilt namentlich auch von der kürzlich vollendeten Büste Defregger's, welche in überzeugendster Weise den Typus der Tyroler zur Anschauung bringt.

Vermischte Nachrichten.

Z. Der mittelrheinische Architekten- und Ingenieur-Verein wird seine erste Jahresversammlung in den Tagen des 14.—16. August zu Wiesbaden abhalten.

S. **Der Kupferstecher Fritz Dinger** hat kürzlich eine wohlgelungene Kreidezeichnung nach Vautier's Gemälde „Während der Kirche" im Museum zu Leipzig vollendet, um danach einen Stich auszuführen. Das Bild stellt bekanntlich die Ueberraschung oder vielmehr Ueberrumpelung einer Anzahl kartenspielender Bauern durch das plötzliche Erscheinen ihrer respektiven Ehegenossinnen dar, die, von dem heimlichen Treiben der Männer unterrichtet, die Predigt vor der Zeit verlassen haben. Unstreitig gehört diese Schöpfung Vautier's zu seinen vorzüglichsten Leistungen in Hinsicht der Lösung psychologischer Probleme und der Mannigfaltigkeit der Motive und Charaktere. Dem Stiche Dinger's wird es daher gewiß nicht an Anerkennung und Erfolg fehlen.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Caravita, D. A., I codici e le arti a Montecassino. T. III. (fin). 8, 304 p. Montecassino, 1871, tip. della Badia.

Courajod, L., Histoire de l'enseignement des arts du dessin au XVIII. siècle. L'Ecole royale des élèves protégés, précédée d'une étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aux différentes époques de son histoire, et suivie de documents sur l'école royale gratuite de dessin fondée par Bachelier. 8, CIV-268 p. et grav. Paris, Dumoulin.

Guasti, C., Belle Arti. Opuscoli descrittivi e biografici. 16, VIII-420 p. Firenze, Sansoni.

La Fizelière, A. de, Champfleury & Henriet, F., La Vie et l'oeuvre de Chintreuil; 40 eaux-fortes par Martial, Beauverie, Taiée, Saffray, Selle, Paul Roux. Gr. 4, XXXVIII-84 p. et 40 pl. Paris, Cadart.

La Fizelière, A. de, L'Oeuvre originale de Vivant Denon, ancien directeur général des musées, collection de 301 eaux-fortes dessinées et gravées par ce célèbre artiste; réunion formant l'album le plus complet et le plus varié pour l'étude de la gravure à l'eau-forte, avec une notice très détaillée sur sa vie intime, ses relations et son oeuvre. 2 vol. 4, XXIII-168 p. portr. et 317 pl. Paris, 1872—73, Barraud.

Milanesi, G., Sulla storia dell'Arte Toscana. Scritti varii. 8, 376 p. Siena, 1873, tip. Sordo-Muti.

Rohault de Fleury, G., La Toscane au moyen âge. Lettres sur l'architecture civile et militaire en 1400. 2 voll. 8, VIII-860 p. avec vign. et 140 pl. Paris, Ve A. Morel.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Stiche.

Alma-Tadema, Winzerfest im alten Rom, gestochen von A. Blanchard. London, Pilgeram & Lefevre.

Burgers, H. J., De Visschers weduwe, gest. von C. L. Kesteren. Amsterdam, Vereeniging ter Bevordering van Beeldende Kunsten. (H. Vogel in Leipzig.)

Greive, P. F., Teruckomst van de Haringvangst, Eiland Marken, gest. von W. Steelink. Ebend.

Spoel, J., Rederijkers Optogt. Rotterdam 1658. Stich von D. J. Sluyter. Vereeniging ter Bevordering etc. Ebend.

Schrader, J., Königin Elisabeth von England bestätigt das Todesurtheil der Maria Stuart. Aquatintastich von P. Habelmann. Berlin, Lüderitz.

—— Maria Stuart. „Letztes Gebet." Aquatintastich von P. Habelmann. Ebd.

Photographien.

Camphausen, W., Wilhelm I. als kaiserl. Feldherr zu Pferde, (Versch. Ausg.) Berlin, Photogr. Gesellsch.

Dyck, A. v., Niederländische Patrizierfrau mit ihrem Sohne. (Sammlung des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha.) München, Hanfstaengl.

Kaulbach, W. v., Der deutsche heilige Michel. Allegorie auf den deutsch-franz. Krieg. Nach der Zeichnung. (Versch. Ausg.) München, Hanfstaengl.

Piloty, C. v., Maria Stuart empfängt das Todesurtheil. (Versch. Ausg.) Ebend.

Piloty, C. v., Wallenstein's Zug nach Eger. (Versch. Ausg.) Berlin, Photogr. Gesellschaft.

Richter, Ludw., Fünfzehn Handzeichnungen. Dresden, Meyer & Richter.

Schütz, Th., Sonntag Abend im Dorfe. (Versch. Ausg.) München, Hanfstaengl.

Galerie moderner Meister. Nach den Orig.-Gemälden phot. No. 1523. Abgefasst, v. C. Arnold. 24. König Friedrich I. im Atelier Schlüter's, v. F. Zöpke. 25. Ital. Hirtenknabe, v. E. Teschendorff. 26. Vor dem Ausgehen mit dem Hund, v. Q. Becker. 27. Nach der Zeche, v. Q. Becker. 28. Familienscene, v. C. Becker. 29. Der Dorfarzt, v. R. Hausleithner. 30. Strafpredigt, v. C. Schloesser. 31. Wasserträgerinnen von Venedig, v. Hipp. Wulffaert. 32. Das Triclinium, v. J. Gérard. 33. Die Schmucksachen, v. Gérard. 34. Diana u. Endymion, v. Joh. Grund. 36. Nicht kratzen! v. C. Arnold. 37. Der hoffnungsvolle Enkel des Schusters, v. C. Wagner. 38. Der Abschied der Tochter, v. Börjesson. 39. Ein günstiger Augenblick, v. L. Bianchi. 41. Religion u. Kunst, v. C. Ademollo. 42. Neugierde des Kammerdieners, v. Lulves. 43. Naschkätzchen, v. Lulves. 44. Wahrsagerin, v. E. Stückelberg. 46. Berner Oberländerin, v. O. Heyden. 47. Ein Markttag, v. A. Jernberg. 48. Aschermittwoch, v. A. Lüben. 49. Mittagsschläfchen des Alten, v. C. Riedel, u. 1301. Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen, v. L. Knaus. (Versch. Ausg.) Berlin, Schauer.

Sammelwerke.

Köhler, H., Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien vom V.—XVI. Jahrh., dargestellt durch 12 perspectivische Ansichten in Farbendruck (v. Winckelmann & Söhne). 2. Lief. (Bl. 7. Stanza d'Eliodora in Rom. Bl. 12. Sala del Collegio nel Palazzo Ducale in Venedig.) Leipzig, Baumgärtner's Buchh.

Teirich, Val., Eingelegte Marmor-Ornamente des Mittelalters und der Renaissance. (5 lith. Bl. in Tondruck.) Wien, Hölder.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 7.
Pfannschmidts Vignette. — Das Pettenkofersche Regenerationsverfahren für Oelgemälde. — Kirchenbau zu Fürfeld. — Die Kunst im Dienste der inneren Mission. — Die Blutampullen der römischen Katakomben. — Wandgemälde aus der Ulmer Schule.

Chronique des arts. No. 23. 24.
La Venus de Milo. — Nécrologie: Hamon; L. A. Mulleret, ciseleur. — Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie.

Deutsche Bauzeitung. No. 49. 51. 53. 54.
Das neue Polytechnikum zu Dresden. — Vom Dome zu Köln. — Das Bauwesen auf der Wiener Weltausstellung. — Die Ausstellung von Reiseskizzen nach decorativen Werken Italiens im Deutschen Gewerbemuseum zu Berlin (Fortsetzung u. Schluss). — Zum Ausbau des Ostchores des Mainzer Domes.

Gazette des Beaux-Arts. Juli.
Grammaire des arts decoratifs, von Ch. Blanc. — Salon de 1874, von L. Gonse (2. Artikel). — Exposition en faveur des Alsaciens, von A. Jaquemart (2. Artikel). — La galerie de M. Suermondt, von P. Mantz (Schluss). — Paul Baudry, von R. Ménard (2. Artikel). — Les aquarellistes, dessins et gravures au Salon, von Paul Leroi. — Beulé, von A. Gruyer. — Kunstbeilagen: Madonna mit dem Christus- und Johannesknaben, nach F. Humbert radirt von Waltner. — Das Ufer, nach Hobbema rad. von L. Flameng. — Portrait Beulé's, nach Baudry radirt von A. Gilbert.

Gewerbehalle. No. 7.
Mittelalterliche Holzarchitektur, von B. Liebold. (Mit Abbildungen.) — Renaissanceornament aus der Kirche dei Eremitani zu Padua; paramentale Weberei aus dem 14. Jahrhundert; Tischplatte aus dem 17.

Jahrhundert. — Moderne Entwürfe: Büffet, Credenztisch, Spiegelschrank, Stuhl, Wanddecoration, schmiedeeiserne Thür, Theeservice.

Im neuen Reich. No. 27.
Die Normannenbauten in Palermo, von E. Fiebler.

Journal des Beaux-Arts. No. 13.
Belgique: Concours de gravure. Rapport du jury. — Un graveur flamand inconnu. — France: Correspondance particulière: Le Salon de 1874. — Angleterre: Correspondance particulière: L'exposition de M. Loppé. — Allemagne: La Statue de Théodoric. — Chronique générale. — Vente Van der Willigen. — Périodiques illustrés.

Kunstkronijk. 5. u. 6. Heft.
Eene wandeling door het Antwerpsche Museum, von M. Rooses.

Kunst und Gewerbe. No. 27.
Die nationale Hausindustrie. Von Carl Albert Regnet. (Fortsetzung.) — Nürnberg: Das Denkmal für Hans Sachs. — Cassel: Der Neubau der Gewerbehalle. Die gewerbl. Zeichenschule. — Dampferzeugung bei Betriebsmaschinen durch Sonnenwärme. — Besuch der kgl. polytechnischen Schule in München. — Die v. Siebold'sche Sammlung. — Geschenk an das Nationalmuseum in Pest. — Fund. — Beigegeben: Metallteller aus dem 16. Jahrhundert.

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. No. 106.
Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum. — Erläuterungen zur Ausstellung alter Möbel im Oesterr. Museum. — Der menschliche Körper und seine Darstellung durch Malerei und Plastik. (Schluss.) — Zur Geschichte der Spitzenindustrie. Kleinere Mittheilungen. — Fortsetzung des Kataloges der Ornamentstich-Sammlung.

The Art Journal. Juli-Heft.
The Royal Academy. — The marine picture-gallery. — Doré's dream of Pilate's wife. — South-Kensington-Museum; special exhibition of enamels. — Ancient stone crosses of England, von Alfr. Rimmer. (Mit Abbildungen.) — The manners of the latin and anglo-saxon races considered as a fine art, von Jackson-Jarves. — The royal porcelain works, Worcester. — Obituary: Owen Jones; Jos. Neil Paton; John Lucas; Gaston Marchant; Octave Tassaert; Gabr. Charles Gleyre; Triqueti. — The green vaults of Dresden, von L. Gruner. (Forts. Mit Abb.) — The judgement of Paris, an Attic vase-painting, von J. L. Ussing. (Mit Abb.) — The Paris „Salon". — Beigegeben drei Stahlstiche: Die sieben Lebensalter, nach Mulready gest. von Bourne; Zwielicht im Walde, nach J. S. Raven gest. von Cousen; Begas' Schillerdenkmal, gest. von W. Roffe.

Inserate.

Den geehrten Herren Mitarbeitern zur Nachricht, daß ich Ende Juli auf etwa 2½ Monate verreise und demnach bitten muß, Korrespondenzen und Beiträge für die Zeitschrift bis auf Weiteres ausschließlich an die Verlagshandlung des Herrn E. A. Seemann, Leipzig, Königsstraße 3, zu richten.

Wien, 15. Juli 1874. *C. v. Lützow.*

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

31. Juli.

Nr. 42

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon.

I.

(Schluß.)

Als eine ganz vorzügliche Leistung ist das Soldatenbild zu bezeichnen, mit dem A. de Neuville die Ausstellung beschickte. Es stellt dasselbe ein Tirailleurgefecht an einem Schienenwege dar. Auf dem Höhenkamm im Hintergrunde spielen deutsche Geschütze zum Tanze auf. In dem Gehölze, welches sich von der Eisenbahn bis über die Anhöhe hinaus erstreckt, gingen Vincenner Scharfschützen zum Angriff vor. Und hier im ersten Plane, an der Böschung des der Länge nach gesehenen Schienenweges, fanden sich Mobilgardisten in der Absicht ein, die Chaffeurs zu unterstützen. Die Gegend bietet einen echt winterlichen, unfreundlichen Anblick dar. Rings kahle Baumkronen, entlaubtes Gestrüpp. In die graue Luft ragen, der Drähte entkleidet, melancholisch drei Telegraphenstangen. Im Geäst jenes Ulmbaums krepirt ein von der Höhe geschleudertes Hohlgeschoß. Aber die hier links am Fuße der Böschung stehenden Gardisten achten nicht darauf. Der Offizier in ihrer Mitte weist mit dem Degen nach der Höhe, und aller Augen folgen dem Winke. Ein anderer Offizier steht oben an der Stange, duckt sich und späht hinüber in's Gehölz, während ein verwundeter Kamerad, der mit verbundenem Kopfe jenseits der Schienen liegt, mit einer bezeichnenden Geberde herüberschaut, weiter rechts einzelne Schützen sichtbar werden und ein Hornist zum Signalblasen sein Instrument an den Mund setzt. Zur Seite des Offiziers war ein Soldat auf die Bahn emporgeklettert; da stürzt er, zu Tode getroffen, mit der Linken nach dem Pfahl greifend, rücklings, den weiter unten stehenden Kameraden in die Arme. In zwei Schritt Abstand liegt bäuchlings an der Böschung oben, mit dem Kopf an den Schienen, ein gefallener deutscher Krieger; in der Nähe, hüben, rücklings noch einer, und zu dessen Füßen ein todter Tirailleur. Und hier, dort, weiter rechts an der Böschung, fesseln noch fünf, sechs Gestalten den Blick. Dieser kriecht mit dem Gewehr in der Rechten herzhaft nach oben. Jener mit dem verbundenen Schädel liegt bereits am oberen Rande der Böschung schußfertig auf der Lauer. Links neben diesem schaut ein Dritter ungeduldig über die Schienen hinweg. Zu den Füßen des Letzteren ruht regungslos, mit dem Gesicht im Grase Einer, der schon zum Feuern angelegt hatte, und dann von einer Kugel hingestreckt ward. Mit einer Schußwunde im Schienbein rutscht ein Fünfter, die Verletzung besichtigend, langsam die Böschung hinab, indeß ein Sechster, der Quere nach, so lang er war, hingefallen, die Höhe der abschüssigen Seite hurtig rollend bemißt. Alle diese Einzelfiguren bieten in ihrem Thun und Treiben, in ihrer Schäbigkeit und Zerlumptheit ein großes Interesse dar. Es sind im wahren Sinne des Wortes Typen, Bilder selbständig denkender und handelnder Wesen. Die Einheit der Handlung ist dabei glänzend gewahrt. Auf die Malerei hat der Künstler mehr Fleiß verwendet, als dies bei seinem eingangs erwähnten Bilde der Fall gewesen; sie ist kerniger, in der Modellirung fester und franker, will uns bedünken. Das Bild muß man studiren.

Lionel Royer, ein Schüler Cabanel's, fand sich gemüßigt, die Tapferkeit der päpstlichen Zuaven

in der Schlacht bei Mans mit einem Bilde zu feiern. Der Künstler läßt die Schaar der Helden vor uns vorüber im Dublirschritt die Anhöhe hinanfmarschiren; aber die Aktion hat noch nicht begonnen. Hier links im Winkel wird einstweilen ein Kriegsgefangener behütet, an dem die Tapfern, wie es scheint, nur allzu gern ihr Müthchen kühlen möchten. Auch liegen ein paar Todte und Verwundete an der Erde umher. Etwas spießbürgerlich sieht der berittene Feldherr drein. Die dargestellte Zuavenschaar begreift ein höchst interessantes Typengemisch. Jener Alte mit dem entblößten Haupte und dem langen weißen Barte, der so feierlich wie in Verzückung die Rechte erhebt, erinnert direkt an den das Kreuz predigenden Priester. Dieser schwarzbraune Papstsoldat mit der Römernase, der so bedächtig die Flinte zum Fertigsein faßt, so scheu du coin de l'oeil den gefallenen Offizier mustert, hat das sprechendste Jesuitengesicht. Und jener vorauseilende Ungestüm mit dem üppigen schwarzen Haarwuchs am Schädel und Kinn! — Ah! wir kommen dahinter; auch Apostel hat Royer in die Zuavenjacke gesteckt, und wer genau zusähe, entdeckte sie vielleicht alle zwölf. Der Katalog enthält zu dem Bilde erläuternde Worte. „Wohlan, meine Herren", ruft der General Gougeard den Zuaven zu, vorwärts! Für Gott und Vaterland!" Es ist, in Summa, eine recht wunderliche Leistung, wohl geeignet, das Auge eines Apostels der päpstlichen Unfehlbarkeit zu ergötzen, aber auch für den Nichtinfallibilisten ganz und gar nicht uninteressant.

Das Ende der Schlacht bei Sedan versuchte Lucien Pierre Sergent mit einer Darstellung zu illustriren, die er „Das letzte Mühen am Ballanthor" benannte. Neben dem geöffneten Festungsthore, durch welches sich der Strom der retirirenden Truppen in die Stadt ergießt, hält ein Munitionswagen. Ein Soldat langt aus demselben Kugelpatronen hervor. Ein Pompier nimmt dieselben zu Vertheilungszwecken in Empfang, und ein paar Mann von der Linie fallen begierig über die an der Erde liegende Munition her. Hier zieht ein Kriegsmann mit dem verwundeten Kameraden von dannen. Dort macht ein Soldat unter dem Truppenstrome sich schußfertig. Weiterab nimmt ein berittener Offizier das Käppi ab und stößt einen Ruf aus. Also darin besteht das letzte Mühen? Nun, wir wollen deshalb mit dem Künstler nicht rechten; „le dernier effort" bedeutet als Haupttitel ein Palliativmittelchen für Chauvin, die Versüßung der Pille. Uebrigens ist das Bild bemerkenswerth, enthält des Anziehenden manches.

Die Heldenthaten der Franktireurs fanden auch heuer im Salon mehrfache Würdigung. In diesem kleinen Rahmen zeigt uns Léon Couturier Vier von der Sippe, die als Plänkler in einem Hausgange und hinter einer Hofmauer ihr Wesen treiben, während ein Fünfter mit der Büchse aus einem Fenster operirt. In gespannter Erwartung schauen die Burschen, aufmerksam spähend, nach Zielpunkten aus. Recht charakteristisch! Dazu mit großer Sicherheit gemalt. Der todte Hornist im Winkel ist eine passende Zugabe.

Die Eigenschaft eines guten Koloristen ist dem Künstler nicht abzusprechen, der jenes Interieur mit der Franktireurscene geschaffen. Narcisse Chaillou ist bei Bonnat in die Schule gegangen, und das will freilich etwas heißen. Wir schauen in einen geschlossenen Stallraum. Schräg fluthet aus der Höhe das Tageslicht hernieder, nur den Mittelplan grell beleuchtend. An der schwarzgrauen Hinterwand klebt eine elende Futterraufe. Neben der Balkenstütze mit dem Kleiderrechen im Lichten entzieht am Fußboden eine grobe Wollendecke unsern Blicken ein armseliges Lager. Mit uns zugewandtem Gesichte, gegen uns vorgestreckten Füßen sitzt, oder liegt vielmehr, vor diesem Lager ein verwundeter Franktireur. Der Offizierrock ist aufgeknöpft. Das Haupt mit den fahlen Zügen, dem halbgeöffneten Munde und den geschlossenen Augenlidern ruht auf der tristen Bettstatt. Die Linke umklammert die Scheide des abgeschnallt zur Seite liegenden Degens. Der schwarze Filzhut mit der rothen Hahnenfeder ist dem Haupte des Hereingebrachten entfallen; dort liegt derselbe im Staube. Weiter links hockt an dem Lager eine Frau in Trauerkleidung mit bleichem Antlitz und einem weißen Sacktuch in der Hand, wohl die Mutter, und vor dieser liegt auf den Knieen, die Linke zu einem Horch! erhebend, mit der Rechten den Henkel eines irdenen Kruges fassend, ein kleines Mädchen, dessen rothblondes Haar in langen Zöpfen an den Rücken herniederhängt. Beide, Mutter und Töchterlein, wenden aufhorchend den Blick seitwärts. Dort im Halbdunkel stehen, uns den Rücken zukehrend, an der Schwelle zwei Männer, wahre Banditengestalten, und halten, behutsam die Thür öffnend, Ausschau. Der eine hält in der Rechten hinter dem Rücken fest den Revolver, der andere zog die blanke Waffe. Das erklärt den Namen des Bildes: „Une alerte" (Achtung, der Feind ist da!) Die Leistung hat einen gewissen Werth trotz ihrer Mängel.

Das nämliche Thema: „Achtung, der Feind ist da!" verwerthete Protais zu einem Bilde. Die Produktions- und Gestaltungskraft dieses Künstlers ist in Wahrheit bewunderungswürdig. Es entfaltet derselbe in der Behandlung seiner Figuren eine Feinfühligkeit und Sicherheit, die an dem Geschaffenen direkt imponirt. In diesem Raume erblicken wir Linientruppen und Vincenner Jäger, die auf einer grasreichen Wiese am Waldsaum gerastet haben. Soeben erscholl das Lärmsignal und im Geschwindschritt rückten bereits die Scharfschützen durch das niedere Gehölz vor. Hier vorn stehen,

der Dinge harrend, marschbereit die zusammengetretenen Rothhosen, indeß gruppenweis die Offiziere eifriger Unterhaltung pflegen. Die Figuren sind individuell klassisch, einzelne darunter im Sinne des Ungezwungenen und Flotten mustergültig. Den alten Gamaschenernst vertritt hier jener schreckliche Unteroffizier. Barsch und kurz ertheilt er den beiden Saumseligen, die dort im Schweiße ihres Angesichts gelaufen kommen, den üblichen Verweis. In dem Nachzüglerpaare liegt mit treffender Schärfe die Bedeutung des Momentes ausgedrückt.

Noch ein Bild hat dieser Künstler ausgestellt und das zählt zu den Gemälden, in denen heuer das vom Kriege bedingte elegische Element zu Geltung kam. Nur zwei Figuren erblicken wir in dem Rahmen. Auf einer Steinbank im Freien sitzt schmuck- und waffenlos in der Tracht eines Infanterieoffiziers ein Greis. Lässig seitwärts vorgeneigt mit einem Steine als Schemel unter dem rechten Fuße, stützt der Alte, den Ellenbogen auf das starkgekrümmte rechte Knie stemmend, mit der Rechten das müde Haupt. Die gramdurchfurchten Züge verkünden ein tiefwurzelndes, unheilbares Seelenleiden, und der Blick des vom Schirm des Soldatenkäppis beschatteten mattleuchtenden Auges schweift melancholisch und hoffnungslos über die in weiter Ferne vom Sonnenlicht gebadet daliegende Stadt. Anders sieht der im bloßen Kopfe aufrecht hinter dem Vater stehende, etwas prätentiös mit der Hand auf den Degen sich stützende Saint-Cyrianer drein. Auch er hält den Blick auf die ferne Stadt gerichtet; aber es verkündet dieser Blick etwas Anderes als Schwermuth und Hoffnungslosigkeit. Daß die ferne Stadt Metz ist, hat der Leser errathen. Der Sinn des Bildes tritt deutlich zu Tage. Auch Protais möchte das verscherzte schöne Stück Land gern wieder haben, und vielleicht noch ein anderes Stück dazu. Mit dem Alten im Heere ist Nichts mehr anzufangen, ergo schaut er voll Zuversicht auf den jüngeren Nachwuchs. Kurz, es ist das alte, bekannte Lied, das wir wohl noch oftmals hören müssen. Als Kunstwerk findet das Bild keineswegs unsern vollen Beifall; mit der steifen, studirten Haltung der Schülerfigur können wir uns durchaus nicht befreunden.

Der Lothringer Louis Thedore Devilly machte den Versuch, eine bei Metz spielende Abschiedsscene elegisch wirksam darzustellen; aber der Versuch gelang nur zum Theil. Unweit eines Stadtthores, auf einem mit Pferdekadavern besäeten, nach der Kunstvorschrift staffagemäßig behandelten Wiesengrunde, sagen in die Gefangenschaft ziehende Soldaten ihren Offizieren Lebewohl. Dort im zweiten Plane hält zu Pferde ein Bataillonschef und reicht einem Subalternoffiziere zum Abschied die Hand. Den Vordergrund nehmen, in zwei Gruppen abgetheilt, Offiziere und Mannschaften verschiedener Waffengattungen ein; unter dem Haufen rechts bewegt sich auch ein Priester einher. Auf der äußersten Rechten halten zwei berittene Graumäntel, Deutsche mit der Pickelhaube, die natürlich Devilly wohlwollend mit einem richtigen Barbaren-Antlitz begabte, und weiter ab, auf dem Thorwege, zeigen sich dem Auge deutsche Fußsoldaten. Das kann ich nicht in Abrede stellen: in der Haltung der Offiziere liegt eine tiefe Trauer ausgeprägt, die Figuren sind durchweg gelungen; wäre aber der Künstler nicht so bescheiden gewesen, bezüglich der meisten dieser Figuren den Anblick der Gesichtszüge uns halb oder ganz vorzuenthalten, so hätte ihm das doch einen argen Strich durch die Erfolg-Rechnung machen können, das sehen wir an jener Offizierfigur, die mit vollem Gesicht uns zugewandt dasteht. Das Minenspiel des Weinenden ist bis zur Grimasse gesteigert; nur um einer Linie Breite weiter auf diesem Wege, und das Chargenbild war fertig; der Kopf streift in der That an's Fratzenhafte. Ferner ist die Anordnung des Bildes keine glückliche; das Ganze macht einen nichts weniger als befriedigenden Eindruck, die einheitliche Wirkung geht total verloren. Devilly hätte das vor zwei Jahren von Protais ausgestellten Abschiedsbildes sich erinnern sollen; das war wirkungsvoll.

Ungleich besser angeordnet ist das Gemälde, welches Auguste Massé ausstellte, und witzig „die Bestattung einer Fahne" betitelte. „Der Obrist und die Offiziere des 1. k. Garde-Grenadier-Regiments", lautet der Kommentar im Kataloge, „zerreißen ihre Fahne und vertheilen die Stücke an die Mannschaften." Im Halbkreise stehen dichtgedrängt die Soldaten. In dem Mittelraume hat der Fähnrich mit der Regimentsfahne vor dem Obristen sich aufgestellt. Mit der Flinte im Arm stehen zur Linken regungslos die zwei Mann, welche die Fahne eskortirten. Gerade hat der Akt des Zerreißens begonnen. Der Obrist reicht einen tüchtigen Fetzen Zeuges seinem Nachbar, und verschiedene Arme recken sich, einen Theil davon in Empfang zu nehmen. Der Krüppel hier vorn vergißt ob der Fahne momentan seine Krücken; und auch jener Grenadier mit dem Arm in der Binde verspürt, wie es scheint, ein mächtig Verlangen nach dem Besitz eines Fahnenfetzchens. Ueberhaupt aber hat der Künstler die Aeußerung des Verlangens bei den Figuren weise gemäßigt, und damit allerdings einen der Situation entsprechenden feierlichen Anstrich erzielt. Den weinenden Grenadier hätte Massé füglich in den Farbtöpfen belassen können. Träte nicht in einzelnen Figuren ein gewisses, vom Dienstzwang bedingtes, serviles, duckmäuserisches Wesen zu Tage, so wäre das Bild als gelungen zu betrachten.

Mit einer recht netten Kadaver-Parade imponirte allen braven Chauvins Auguste Lançon aus Saint-Claude im Jura. „Morts en ligne!" heißt es im

Buche, und in der That, da liegen sie in einer Reihe. Ort der Handlung ist das Schlachtfeld bei Bazeilles; Zeit: am 1. September 1870, um fünf Uhr Abends. Hinten schließt die Aussicht ein verschmierter Himmel mit etlichenLeckspappeln ab. In langem Zuge stehen dort unten deutsche Truppen, Bayern, wohl des Zeichens zum Vormarsch gewärtig, nebst ein paar mächtigen, Mannschaften enthaltenden, bespannten Heerwagen. Und in grauer Monotonie dehnt sich bis vornan der Staubgrund mit der Kadaverreihe aus. Ihrer etwa ein halbes Dutzend mögen es sein. Was sind das für merkwürdige, wunderliche, erstaunliche Figuren! Kadaver Nummer 1 liegt rücklings da und ist schwarzgrau an Kopf und Fuß. Hottentott oder Franctireur? frägt man unwillkürlich. Ach, es ist ein Marinefüsilier. Die kurze drollige Gestalt mit den geballten Riesenfäusten am Wagen und dem Gewehr im Arm sieht aus, als sei sie von Pappteig. Blut scheint nicht geflossen zu sein. Lançon ist ein guter Patriot und ein gewandter Künstler. Daß Gevatter Epicier und Consorten sich einbilden müssen, die Sechs seien von den bösen Prussiens standrechtlich erschossen worden, liegt auf der Hand. Dabei schwillt natürlich Chauvin ganz gehörig die Stirnader, und voller Ingrimm betrachtet er die Gruppe der ernsten Gesichtes herschauenden deutschen Soldaten mit dem den Arm in der Binde tragenden Graurock neben dem Wagen. Das Bild gehört in ein Raritätenkabinet, wenn nicht in die Rumpelkammer. Die Stadt Paris sollte es für die Morgue ankaufen.

Kaum ein besseres Loos scheint uns die kleine Leinwand zu verdienen, mit der Anatole Henry de Beaulieu ein paar Freiwillige von der Loire-Armee dem Beschauer vorführt. Die Burschen sind nach einem Angriff im Hause eines Schmiedes als Wachtposten einquartiert worden und befinden sich in einer Verfassung, die den elendsten Lumpensammler in Schatten stellt. Hier an der Erde sitzt ein entsetzt zur Seite schauendes bleiches Weib. Hinter ihr steht mit verbundenem Kopf, die Flinte mit dem von Blut gerötheten Bajonnet im Arm und eine Thonpfeife im Munde eine Jünglingsgestalt von pittoreskem Aussehen. Nebenan klettert ein Gamin ausspähend auf eine Mauer. Ströme Blutes scheinen an der Stätte geflossen zu sein. Der Rinnstein fließt förmlich von Blut über. Das Blutbild wäre eine passende Acquisition für den Scharfrichter.

Mit einem kleinen Nachtstück „Raubvögel" trat Louis Galliac vor den Beschauer hin. Auf dem Schlachtfelde lagert nächtliche Finsterniß. Aber mit Luchsaugen spähte die Habgier, und an der Leiche des gefallenen Reiters begeht sie heimlichen Raub. Mit dem Pferde stürzte der Kürassier; der Helm rollte in den Schnee, der Rechten entfiel das gezückte Eisen. Gierig zieht an der Erde hockend der graubärtige Strolch die goldene Uhrkette unter dem Brustpanzer hervor. Gut dargestellt!

Die Trauer um den gefallenen Kameraden wählte Beaucé als Vorwurf zu einem hübschen Bildchen. Am Wege im Walde haben sie ihn begraben. Ein rohgefügtes Kreuz deutet die Stelle an. Und dort steht der Kamerad, der fortziehende, lebende, entblößten Hauptes und sagt dem Todten ein letztes Schlummere sanft! — Die Malerei ist, was die Figur betrifft, in der Gesichtspartie etwas trocken; der Gesichtsausdruck leidlich.

Einen wahren Kernmann in Uniform stellt uns Jules Devos vor. Man hat als Kriegsgefangener lange Monate in Deutschland verlebt und kehrt nun unerwartet in die Heimath zurück. Da steht die Hütte der Mutter. Die Hausthür ist halb geöffnet. Einen Blick in's Innere! Und — „Ist sie nur noch am Leben?" lautet die stille Frage.

Alle Gräuel der Kriegsverwüstung zeigt uns Pierre August Brunet-Houard in seinem Bilde „Zur Zeit des feindlichen Einfalls". In dem Schloßhofe, den der Blick des Beschauers durchirrt, steht einsam ein deutscher Reiter zur Seite seines Braunen, an einen Baumstumpf gelehnt, indeß ein häßlicher Köter ihn wüthend anbellt. Die Bäume in dem Hofe verkrüppelten durch Sprengkugeln zu astlosen Stumpfen. Und wie furchtbar nahmen Geschosse die Bedachung des Hauses, die Fenster und Mauern mit! Alles rings ist Graus und Verheerung. Ohne die Staffage wäre das Bild ein elegisches Gedicht.

Der Chauvin-Witz macht sich noch in einem andern Bilde breit, und das malte Jacques Leop. Loustau zu Saarlouis, von französischen Eltern geboren. „Die Niedermetzelung der Unschuldigen", lautet der Titel. Der Auftritt spielt vor einer Jahrmarktsbude mit einem Regiment Charakterpuppen, die Publicus gegen Entrichtung eines Obolus mit Billardkugeln bombardiren darf. Just nahm ein winziger Pioupiou eine Kugel auf, und unter dem Beifallsgelächter des zuschauenden Husarenoffiziers zielt er damit nach dem kleinen Pickelhauben-Prussien, der unter der Puppenschaar der Himmel weiß wen vorstellt. Ueberfluß an Esprit scheint Loustau nicht zu haben.

Mit einem richtigen Revanche-Bilde bewirbt sich Philibert Léon Couturier um die Gunst seiner Landsleute. Der Rekrut in Hemdsärmeln, den er in dem Rahmen als Sänger auftreten läßt, nimmt kein Blatt vor den Mund, das sieht man. Und seine Wirthshausumgebung hört mit einer Andacht zu, die das Epitheton „rührend" verdient.

Der Loire-Armee nahm sich Raoul Arus, aus der Marseiller Schule, an. Das Winterbildchen, welches

dabei herauskam, ist von wunderbarer Feinheit und die Figuren, die sich auf dem Schneefelde bewegen, spähen einmüthig recht flott und keck über das Feld.

Den Schalk kehrte Louis Henry Dupray in einem Bilde heraus, das uns mit einem Vorposten-besuche des hochberühmten Generals Ducrot und anderer Feldherrn zur Zeit der Belagerung von Paris bekannt macht. Unter dem flachen löschpapierenen Dezember-himmel, wo Boreas im Verein mit Jupiter Pluvius haust, bewegt sich hier links auf der Ebene per pedes der Zug der bis über die Ohren in Mäntel gehüllten Krieger einher. Wetter ja, diese hochrothen, jovialen, vergnügten Gesichter! Daß die Herren, trotz der Belagerungs-Misère lucullisch gefrühstückt haben, erräth man auf den ersten Anblick. Und mit welch flotter Geberde hebt der Vormann — Ducrot? — den Rohrstock und deutet auf das hier vorn am Wallthore liegende todte Pferd. Die Persiflage ist köstlich. Weiter aber rechts halten Schlachtrosse, wohl die der Besucher, nebst der Dienstmannschaft. Auch ein Fiaker hält dort, und vom Bocke, den er mit dem vermummten Rosselenker eingenommen, steigt bedächtig ein Krieger mit umgehängtem Chassepot. Gelungen ist endlich die Figur des Offiziers, der an dem Glimmkraut jenes bepackten Kavalleristen seine Cigarrette anbrennt. Es waren schwere Zeiten, das muß man sagen, und Dupray versteht sich auf's Persifliren.

Einen ernsteren Auftritt aus jenen Tagen malte der Pariser Léon du Paty mit seinem „Scharfschützen, en avant!" Es geht eine ziemlich steile, mit Geröll bedeckte Anhöhe hinan. Der Hauptmann weist mit dem Degen den Weg. Und theils an Baumwurzeln sich haltend, klettern die Büchsenträger empor. Das Bild ist recht interessant und auch in Zeichnung und Farbe trefflich behandelt! Unbedeutend ist ein anderes Bild von du Paty: „Eine Reiter-Vorhut".

Als eines der besten Stücke im Salon kann das Bild betrachtet werden, welches unter dem Titel „Der Vorübermarsch" Emile Bayard ausstellte. Ein vom Kriegsgericht zum Tode verurtheilter Soldat kam vor die Büchsenläufe des Richtpelotons. Hier ragt der Pfahl, an dem er sich aufstellen mußte; daneben liegt der Leichnam des Erschossenen im Grase, und vorüber marschiren in geschlossenen Gliedern die herbeorderten Truppen. Eben erreicht eine Kompagnie die Richtstätte mit der Leiche. Der vor der Front einherschreitende Lieutenant — eine gelungene Figur! — wandte das Gesicht ab. Der Unteroffizier am rechten Flügel starrt verdrossen vor sich hin. Anders verhält es sich betreffs der Soldaten. Dieses offene, verstohlene und schüchterne Seitwärtsschauen! Dieses Mienenspiel bei der Wahrnehmung des erschossenen Kameraden! Die Darlegung der von dem Anblick bei den Vorüberziehenden bedingten mannichfachen Gefühle macht dem Beobachterauge und dem Maltalente Bayard's alle Ehre.

Zu erwähnen sind noch: Guillaume Regamey mit seinem düster gehaltenen Vorpostenbilde aus dem Krimkriege, — der Kalkuttaer James Alexander Walker mit seinen Panzerreitern im Rahmen einer Winterlandschaft, — Alexandre Gaston Guignard mit seinen zur Winterszeit auf einem Dorfe fouragirenden Kürassieren, — Paul Sédille mit seinem Bastionsbildchen, — Albert de Tiremois mit seinen Feldwachen, — Emile Boitvin mit seinem Bivouak, — und damit wären die ausstellenden Schlachten- und Soldatenmaler in ihren Leistungen sammt und sonders gewürdigt, — bis auf Einen.

Dieser eine heißt Etienne Delrieux und stellte auf zwei Quadratschuh Leinwand eine Kürassier-Charge dar. Bei aller skizzenhaften Behandlung ist das ein kleines Meisterwerk. Das Gros der Reiter sprengt, uns den Rücken zukehrend, in Unordnung zum Angriff vor. Es ist in der gedrängten Masse ein Leben, eine Bewegung, ein wildes, rasendes Stürmen dargelegt, das mit unwiderstehlicher Gewalt den Beschauer zur Bewunderung hinreißt. Der düstere, genial schattirte Wolkenhimmel stimmt dazu in hochpoetischer Weise. Delrieux hat das Zeug zu einem Salvator Rosa.

Fr. C. Peterssen.

Die bayerische Abgeordneten-Kammer und der Neubau der Münchener Kunst-Akademie.

Die Verhandlungen der bayerischen Abgeordneten-Kammer vom 23. Juni über den Neubau für die Akademie der bildenden Künste in München bieten auch außerhalb Bayerns ein so mannichfaches Interesse dar, daß wir uns verpflichtet fühlen, das Andenken daran an dieser Stelle aufzubewahren.

Der Abgeordnete Ferdinand v. Miller, in der Kunstwelt als Leiter der berühmten kgl. Erzgießerei-Anstalt in München weithin bekannt und geachtet, hatte den Antrag eingebracht, die Kammer wolle beschließen, „es sei die Summe von 800,000 Gulden zur Herstellung eines zweckentsprechenden neuen Akademiegebäudes der bildenden Künste in München zu verwenden", und diesen Antrag in nachstehender Weise motivirt.

„Niemand wird Deutschland beschuldigen können, daß es für die Wissenschaft weniger wirke und weniger Mittel verausgabe, als irgend ein anderes Land der Welt.

Anders dagegen ist es bei der bildenden Kunst, für deren Entwicklung Deutschland so wenig leistet, daß es in dieser Beziehung weit hinter seinen Nachbarstaaten steht.

So verwendet z. B. Frankreich, selbst in der gegenwärtigen Zeit, dreimal mehr für Zwecke der Kunst, als das ganze große Deutsche Reich, und hat dieses zu allen Zeiten und bei allen Regierungsformen gethan, wohl wissend, daß es durch eine ständige Kunstpflege den Geschmack seines Volkes bildet und sich dadurch alle Anderen zinspflichtig macht.

England, in allen Industriezweigen wegen der Solidität seiner Produkte bekannt und gesucht, erkannte bei der ersten Weltausstellung im Jahre 1851 sehr bald, wie weit seine Erzeugnisse an geschmackvoller Form und Schönheit den französischen nachstehen, und wie wenig künstlerisches Verständniß in England überhaupt herrsche, und bestimmte gar bald die größten Summen für künstlerische Ausbildung seiner Jugend.

Selbst Oesterreich entwickelt seit den letzten zehn Jahren mit dem besten Erfolge eine seltene Rührigkeit, tüchtige Künstler in Wien zu vereinigen und künstlerisches Streben in allen Richtungen zu unterstützen.

In wie weit aber der Staat sich bei Pflege der Kunst betheiligen kann, liegt gerade bei diesen Völkern recht klar vor unsern Augen.

Diese Unterstützung besteht da einerseits in der Förderung des Unterrichts, durch Ertheilung von Prämien für hervorragende Leistungen in der Kunst, durch Ankäufe vorzüglicher Kunstwerke, andererseits aber darin, daß bei öffentlichen Bauten des Staates der Kunst ihr gebührender Antheil gegönnt wird.

Frankreich hat vor Allem in seiner herrlichen Akademie der bildenden Künste in Paris, prachtvoll von Außen, reich und zweckmäßig eingerichtet im Innern, die vortreffliche Schule, und die Akademie der Franzosen in Rom ist nicht minder großartig.

Seine Sammlungen und besonders die großen, alljährlichen Ausstellungen, wobei das Vorzügliche vom Staate angekauft wird, regen an und der Lohn einer Römerreise, der den talentvollsten und strebsamsten Schülern gesichert ist, ermuntert zu dem größten Wetteifer.

Aehnliche Verhältnisse bestehen in dem kleinen Belgien, das zwei Akademien und in jeder größeren Stadt eine Galerie hat.

In England ist seit 1851 unter Aufwand vieler Millionen Pfund Sterling das Kensington-Museum gebaut und gefüllt, sowie das Muster aller Schulen, die Kensington-Kunstschule errichtet worden.

Ueberraschendes leistet jetzt Oesterreich in seiner Staatshülfe für die Kunst. Die Prachtbauten, das österreichische Gewerbemuseum, die Kunstschule, das Kunstmuseum, das Opernhaus 2c., überall ist Malerei und Skulptur in reicher Fülle angewendet worden; gegenwärtig baut man auch eine Akademie für bildende Kunst in wahrem, monumentalen Charakter.

Künstlern, die Tüchtiges leisten, werden passende Ateliers überlassen, durch Aufträge nach Wien gezogen und dort festgehalten. Wir selbst haben schon schwere Verluste an tüchtigen Meistern dadurch erlitten, denn rühriges Schaffen und Wohlwollen zieht den Künstler an.

Wie dankbar aber die Kunst sich immer erweiset, wo sie gepflegt wird, das konnte man bei Gelegenheit der Wiener Weltausstellung recht deutlich wahrnehmen.

Wer wäre nicht von dem Wunsche beseelt gewesen, daß seine Nation aus diesem friedlichen Kampfe siegreich hervorgehen möchte, und wie schwer fiel es Manchem in Kunst und Geschmack, den Franzosen den ersten Rang überlassen zu müssen!

Die französische Regierung konnte es ihren Ausstellern auch wesentlich erleichtern; denn 200 Bilder, 72 größere plastische Arbeiten in Erz und Marmor, vom Staate angekaufte Werke ihrer größten Meister, standen der französischen Abtheilung zur Verfügung, während wir Deutsche nicht einmal ein Bild von Schwind, Heß oder Cornelius zeigen konnten.

Oesterreich stand in Geschmack und Schönheit des Arrangements sowohl als in der künstlerischen Durchbildung seiner einzelnen Produkte den Franzosen am nächsten und der österreichischen Industrie ist eine Zukunft eröffnet, um die es das übrige Deutschland noch sehr beneiden wird — gewiß ein reicher Lohn für die seit so kurzer Zeit der Kunst gebotene Staatshülfe. — Die Armseligkeit der deutschen Abtheilung war im höchsten Grade demüthigend; hat auch Bayerns Kunsthalle Achtung eingeflößt, waren auch einzelne Werke wahre Perlen des Kunstfleißes der Deutschen, im großen Ganzen sah man, daß das Deutsche Reich die Kunst und mit ihr die Bildung des guten Geschmackes in hohem Grade vernachläßigt.

Eine gute Wirkung hatte indeß diese Demüthigung der Deutschen: der vernachlässigten Kunst beginnt man unter die Arme zu greifen. Allenthalben rafft man sich auf: in Sachsen wird Viel verwendet, die Bildhauerei zu heben und die monumentalen Aufträge nach Sachsens Hauptstadt zu leiten; in Berlin ist eine Reorganisation der Akademie im Werke 2c.

Möchten auch bei uns ähnliche Vorsätze gedeihen!

Fassen wir nach dieser flüchtigen Umschau unser engeres Vaterland Bayern ins Auge, so behaupten wir in Fragen der Kunst noch immer den früheren bedeutenden Rang — unsere kunstliebenden Fürsten haben einen so gut gepflegten Boden hinterlassen, daß die Kunst trotz der langen Dürre noch immer üppige Blüthen treibt; aber der Klageruf, den die Münchener Kunstgenossenschaft in diesen Tagen der hohen Kammer überreichte, ist vollkommen begründet und verdient gewiß die vollste Würdigung.

Durch dieser Könige großartiges Schaffen haben wir uns in die bequeme Anschauung hineingelebt, daß es nicht Sache des Staates sei, die Kunst zu pflegen und zu fördern, sondern, daß man das füglich den Privaten und den Fürsten überlassen könne. Wir freuen uns zwar an einem geschmackvollen, kunstgeschmückten Hause, aber wehe dem Staatsbaubeamten, der es wagte, bei dem Entwurfe eines Staatsgebäudes an die Schönheit der Kunst zu denken! — sonderbar! und doch sind der Stolz unserer Städte ihre alten und neuen Kunstschöpfungen.

Eines aber giebt es auch heute noch, dessen sich der Staat nicht entschlagen kann und darf, es ist die Anerkennung der Pflicht, für den Unterricht der Jugend zu sorgen.

Dieser Pflicht hat sich die bayerische Staatsregierung noch nie entzogen und reiches Zeugniß hiervon geben uns die Vorschläge im vorliegenden Budget zu Gunsten unserer Studien-Anstalten; nur die Hochschule der Kunst, unsere Akademie, wird mit den Brosamen der reichen Tafel der Universitäten abgefertigt.

Mag man nun über die gegenwärtige Richtung dieser Akademie unzufrieden sein und denken was immer, mag man es bedauern, daß der kirchlichen und idealen Kunst nur mehr wenig Rechnung getragen wird, so steht doch das Eine fest, daß Dank den Bemühungen tüchtiger Meister, die sich unter den schwierigsten Verhältnissen diesem Unterrichte unterziehen, es gelungen ist, der Münchener Akademie noch immer den Ruf eines Institutes zu erhalten, das von Kunstjüngern aller Völker der Erde aufgesucht wird und deren Malerschule Außerordentliches leistet — eine große Zahl von Künstlern heranzubilden vermochte, deren Werke gesucht und über die ganze Welt zerstreut sind.

Allein während unsere Universitäten und die polytechnische Hochschule mit anerkennenswerther Liberalität den Genuß des Unterrichtes gewähren, ja bei jedem Semester mit Genugthuung die größere Schülerzahl verkünden, muß unsere Kunstschule die talentvollsten und vollkommen vorgebildeten Jünglinge zurückweisen, weil sie nicht den Platz hat, sie einzureihen.

All die verschiedenen größeren und kleineren Lokale der Münchener Akademie bieten nur für 160 Schüler Raum und Licht; 304 Schüler wurden aber im letzten Semester dennoch aufgenommen, und 110 Schüler mußten abgewiesen werden.

Ich enthalte mich, die Gefühle derjenigen zu schildern, die lernbegierig und von dem Rufe der Münchener Kunst begeistert über den Ocean hierher gekommen sind und keine Aufnahme fanden, an den Schmerz der Eltern zu erinnern, die mühevoll und unter großen Opfern ihren talentvollen Sohn zur Aufnahme in die Akademie vorbereiten ließen, und der nun um ein Jahr seines Lebens betrogen ist.

Fast möchte man glauben, man fürchte bei uns zu viele Künstler zu bekommen und will durch solche Schwierigkeit sich vor diesem Andrange schützen, allein wer hat das Recht, die freie Berufswahl des jungen Mannes in solcher Weise zu beschränken; wird der juridischen oder medicinischen Fakultät an unseren Univerfitäten irgend eine Beschränkung auferlegt, weil wir zu viele Juristen und Aerzte haben? Gewiß nicht, und doch ist der Wirkungskreis eines bayerischen Juristen sehr beschränkt, während dem Künstler die ganze Welt gehört, und ein allenfallsiger Ueberfluß an Künstlern der Industrie zu Gute kömmt.

Dann soll aber auch eine gut organisirte Akademie nicht blos Maler, Bildhauer, Kupferstecher 2c. bilden, sondern durch sie muß vor Allem auch der Schönheitssinn und ein künstlerisches Verständniß zum Gemeingut eines Volkes gemacht werden.

Wenn die jungen Männer, die als Priester oder Beamte sich über das Land zerstreuen, von diesen Spenden der Akademie, wie es sein soll, Etwas mit hinausbringen, so werden nicht mehr so viele Kunstwerke in unserem Vaterlande zerstört werden, nicht mehr so viele Tausende sinn- und geschmacklos vergeudet werden.

Betrachten wir uns nun den gegenwärtigen Zustand des kgl. Akademiegebäudes selbst, so müssen wir zugestehen, daß

wir eigentlich ein solches gar nicht haben. Nur eine Sammlung verschiedener größerer und kleinerer Räumlichkeiten im Hofraume eines Jesuitenklosters bildet die Akademie, in welcher die Gesetze der Schönheit gelehrt werden.

Ueberall, selbst in unseren kleinen Städten wie Weimar, Karlsruhe, Königsberg wurde erkannt, daß eine solche Lehranstalt doch auch in der äußeren Erscheinung Dem entsprechen soll, weshalb es gebaut ist.

Wenn man sich nun vorstellt, daß 304 Eleven mit ihren Staffeleien und Reißbrettern in Räume eingepfercht sind, die nur für 160 Platz bieten, so kann man sich vorstellen, wie lästig Dieses für Lehrer und Schüler sein muß.

Man suchte sich bisher in jeder Weise zu helfen; die Architektur, die Mutter der Künste, wurde aus der Akademie ganz verwiesen; es wurde ein Atelier in der Schwanthaler Straße gemiethet, ein anderes im Glaspalaste eingerichtet, der erfahrungsgemäß höchst ungesund ist, und in welchem Schüler wie Lehrer regelmäßig erkranken; ein Theil ist in die nun aufgehobene Glasmalerei verlegt, die Holzbildhauer sind in einem ehemaligen Korridor untergebracht, ja die jungen Leute legen aus ihren Taschen wöchentlich Geld zusammen zur Miethe eines Arbeitslokales oder Bezahlung der Modelle.

Das sind die baulichen Einrichtungen der kgl. Akademie für bildende Künste in München.

Wie wäre es da möglich, eine einheitliche Leitung und die so nothwendige, strenge Aufsicht in all den verschiedenen Lokalen zu erzielen; wie kann der Lehrer, der von einem Stadtende zum andern gehen muß, seine Schüler aufzusuchen, mit Lust und Liebe seinen Beruf erfüllen? es ist Dies ein Zustand der unerträglichsten Art.

Eine Vergrößerung der Räume in diesem Hofe ist ganz unmöglich, Abhülfe ist dringend geboten; das hat unsere Staatsregierung längst erkannt, und sie möchte auch dem dringendsten Bedürfnisse dadurch abhelfen, daß ein Stockwerk auf die kgl. Glasmalerei aufgebaut werde; allein ist damit abgeholfen? wird dadurch die so zerrissene Schule geeint, oder bietet dieser Aufbau auch nur annähernd den Raum, der nöthig ist, um künftig keine Schüler mehr abweisen zu müssen? Gewiß nicht! Und kann man es mit gutem Gewissen unternehmen, solchen Verstoß gegen das Schönheitsgefühl zu machen, und so sehr die Pietät gegen König Ludwig I., dem wir doch so Viel schulden, zu verletzen? —

Wenn das alte Sprüchwort wahr sein sollte, daß sich Todte noch im Sarge umkehren können, so würde Das sicher dann bei König Ludwig I. der Fall sein, nicht, weil die von ihm erbaute Glasmalerei-Anstalt aufgehoben und das Gebäude verdorben wurde, sondern weil es in München möglich war, seine schönsten Bauwerke, die Glyptothek und die Propyläen durch den Aufbau eines so kolossalen Kastens dicht hinter denselben so empfindlich zu schädigen, das verdient dieser König nicht.

Das bayerische Volk aber verdient es, daß ihm auch in der Kunst die Wege zu vollkommener Ausbildung nicht länger erschwert oder ganz verschlossen bleiben. Seine natürlichen Anlagen berechtigen es in der Kunst zu den besten unter den Völkern gezählt zu werden; unsere Könige haben uns die so nöthigen Attribute für Schule und Kunstbildung in den reichen Kunstsammlungen geschaffen.

Bayerns Hauptstadt ist das Ziel all derjenigen, die Kunst lieben, lernen und üben; dulden wir nicht länger, daß auch diese getäuscht und erfolglos heimkehren müssen.

Schaffen wir würdige Hallen für die Hochschule der Kunst, in denen sie sich frei und kräftig entfalten kann, und reich wird sie lohnen, was wir ihr opfern, denn ich wiederhole, die Kunst war überall dankbar, wo sie gepflegt wurde, und hat Wohlstand verbreitet, wir Bayern selbst sind durch sie groß geworden.

Erhalten wir uns dieses Kleinod, das uns geachtet unter den Völkern gemacht, und vergessen wir nicht, uns zu fragen, was wäre Bayern, was dessen Hauptstadt ohne die Kunst!" —

(Fortsetzung folgt.)

Nekrolog.

Der Maler Hamon ist am 29. Mai d. J. in St. Raphael (Var) im 53. Lebensjahre gestorben. Sein Geburtsort war Plouha (côtes-du-Nord), wo er am 5. Mai 1821 zur Welt kam. Sein Vater war ein Zollbeamter ohne Vermögen, der den Sohn für den geistlichen Stand bestimmte. Indeß war der Zug zur Malerei in diesem mächtiger, als der Gehorsam gegen den väterlichen Willen. Mit 19 Jahren verließ er Haus und Familie, um in Paris sein Glück zu versuchen. Die einzige Unterstützung, die ihm dabei zu Theil wurde, war eine Summe von 500 Franken, die der Gemeindevorstand seines Geburtsdorfes für ihn aussetzte. Er trat bei Delaroche in die Lehre und bildete sich später bei Gleyre aus. Im Jahr 1848 stellte er zum ersten Male einige Bilder aus, darunter ein Genrebild (Sopraporte) und ein „Grab Christi", hatte aber mit diesen Leistungen ebenso wenig Erfolg, wie im folgenden Jahre mit drei andern Bildern, unter denen „Ein Maueranschlag in Rom" nicht ohne Verdienst war. Aus der bedenklichen Lebenslage, in der er sich damals befand, rettete ihn eine Anstellung in der Porzellanmanufaktur zu Sèvres. Im Jahr 1852 trat er sodann wieder mit einem Oelgemälde auf und zwar dieses Mal mit durchschlagendem Erfolge. Die „Menschliche Komödie" begründete seinen Ruf. Ueber dieses Werk, sowie über das eigenthümliche modern griechische Genre, welches er kultivirte, vergl. Meyer's Gesch. der franz. Malerei seit 1789, S. 628ff. In den letzten Jahren hatte er Capri zum dauernden Aufenthalt gewählt. Den Salon von 1873 beschickte er mit seinem letzten bekannten Bilde: „le Triste Rivage".

(Chronique des arts.)

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Förderung der Kunst in Bayern. Zur Verwendung der budgetmäßigen Summe für Pflege und Förderung der Kunst in Bayern sind auf Beschluß der bezüglichen Kommission dem Könige folgende zwei Projekte zur Unterstützung in Vorschlag gebracht und höchsten Orts genehmigt worden: Die Ausschmückung des Festsaales im Rathhause zu Landsberg mit Freskogemälden aus der bayerischen Geschichte und die Herstellung von Wandgemälden in der katholischen Kirche zu Weißenhorn. Die erste Arbeit wird den beiden Künstlern Schwoiser und Ferdinand Piloty, die zweite dem Professor Andreas Müller übertragen werden.

An der Berliner kgl. Gewerbe-Akademie (ehemaligem Gewerbe-Institut) werden von jetzt ab auf Anordnung des Ministers für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten mehrere Vorlesungen, deren Gegenstand hauptsächlich dem Gebiete des Kunstgewerbes und der Kunstgeschichte angehört, nicht mehr wie bisher, außerordentlich, sondern, um denselben mehr Theilnahme zuzuwenden, unentgeltlich abgehalten.

Vermischte Nachrichten.

△ **Ein merkwürdiger Rechtsstreit.** Vor dem Bezirksgericht München links der Isar schwebt dermal ein in mehreren Beziehungen interessanter Rechtsstreit zwischen den Erben des im Dezember 1872 verstorbenen kgl. Generaldirektions- und Oberbaurathes Friedrich Bürklein und der Verlassenschaftsmasse weiland Maximilian II. von Bayern. Als Gegenstand der Forderung erscheint die Summe von 102,138 Gulden als Honorar für Anfertigung von Bauentwürfen, Ausarbeitung von Kostenanschlägen, für Oberleitung von Bauausführungen u. s. w. Nach dem Vorbringen der Kläger in der ersten öffentlichen Audienz erhielt Bürklein für seine vom Könige Maximilian II. aufgerufene Thätigkeit in den angedeuteten Richtungen vom Jahre 1851 bis zu seinem Tode lediglich 2000 Gulden Honorar, und die von ihnen seit Ableben Bürklein's wiederholt angestellten Vergleichsversuche waren um so weniger von Erfolg, als der Verwalter der Rücklaßmasse des Königs Maximilian II., Hofrath v. Hofmann, mehrfach als in dieser Angelegenheit sich als unzuständig bezeichnete, schließlich aber auch noch die Herausgabe mehrerer von Bürklein im Auftrage des verstorbenen Königs hergestellten Entwürfe ꝛc. verweigerte. Unter diesen Umständen erübrigte den Erben Bürklein's nichts mehr, als die Hülfe des zuständigen Gerichts in Anspruch zu nehmen. Die Forderungen stützen sich in der Ziffer auf die im Jahre 1868 von den deutschen Architekten in Hamburg vereinbarte Norm und auf die Gutachten hervorragender Architekten wie Gottf. Neureuther, Schlierholz, Schmidt und Discher (Pesth). Sämmtliche Leistungen Bürklein's stehen in Beziehung zu dem Vorhaben des Königs,

einen neuen Baustil zu schaffen, der denn auch, wie weltbekannt, in den Gebäuden an und nächst der vom Könige angelegten und nach ihm benannten Straße vom Residenzplatze bis zum jenseitigen Isarufer zur Anwendung kam. Mit Ausnahme des Gasthofes zu den vier Jahreszeiten, den Prof. Gottgetreu baute, und des Bayerischen Nationalmuseums sind sämmtliche Gebäude, öffentliche wie private an dieser Straße, einschließlich des deren östlichen Abschluß bildenden Maximilianeums von Bürklein im königlichen Auftrage entworfen. Außerdem führte Bürklein die Oberleitung der von ihm projektirten Bauten auf Grund der ebenfalls von ihm ausgeführten Detailpläne. Die einzelnen Forderungen der Kläger sind folgende: für das Maximilianeum bei einem Bauaufwande von 1 Million Gulden 50,000 Gulden; für Errichtung einer Terrakotten-Fabrik im Interesse der Bauten an der Maximilianstraße und für Oberaufsicht und Leitung derselben während 15 Jahren 9400 Gulden; für Entwürfe zur Maximilianstraße und deren Nebenstraßen und Ueberwachung der bezüglichen Bauten 25,000 Gulden; für Entwürfe der Sockel für die Denkmäler Schelling's, Rumford's und Fraunhofer's auf dem Forum der Maximilianstraße, Unterbauten 2c. 3970 Gulden; für Entwürfe zu dem vom Könige Maximilian beabsichtigt gewesenen, aber auf Einspruch seines Vaters unterbliebenen Umbau des inzwischen abgebrochenen Kostthors und für Ausarbeitung von Kostenvoranschlägen hierzu 664 Gulden; für Entwürfe und Kostenvoranschläge zu einem an der Maximilianstraße projektirten Arkadenbau 1527 Gulden; für das Projekt 2c. einer Armenbeschäftigungs-Anstalt ebenda 1697 Gulden; für Skizzen und Entwürfe eines kgl. Palastbaues, der Projekt geblieben, 4350 Gulden; für Entwürfe zur Verschönerung der Stadt München 5000 Gulden und für Entwürfe, Voranschläge und Bauleitung der südlichen Façade des kgl. Hof- und Nationaltheaters 1000 Gulden. Der Rechtsanwalt der Beklagten suchte ganz eigenthümliche Anschauungen zur Geltung zu bringen, so z. B. stellte er die Behauptung auf, Bürklein sei nicht Privatarchitekt, sondern Staatsdiener gewesen und es sei seine Pflicht als solcher gewesen, nicht blos dem Staate, sondern auch dem Könige all seine geistige und körperliche Begabung und Kraft zur Verfügung zu stellen, ohne daß ihm, dem vom Staate Bezahlten, ein Anspruch auf Honorar daraus erwachse. Zudem habe Bürklein durch Uebernahme von Bauführungen, sowie durch Ueberlassung der (im Auftrage des Königs hergestellten) Entwürfe an baulustige Privaten sich hübsche Summen verdient. Der ersteren Aufstellung begegnete der Anwalt der Kläger mit der Frage, ob nach Ansicht des Gegners nicht auch Kaulbach verpflichtet gewesen wäre, seine Bilder dem Staate oder Könige unentgeltlich abzulassen, da er ja als Direktor der Akademie der bildenden Künste auch vom Staat einen fixen Gehalt bezogen. Und auf die zweite Bemerkung des beklaglischen Anwalts wurde erwidert, Herr Hofrath v. Hofmann wisse am allerbesten selbst, daß Bürklein für die Ueberlassung von Bauplänen durch die Bauherrn keineswegs allzeit oder gar glänzend honorirt worden. Baumeister Albert Schmidt führte in einem Gutachten eingehend aus, daß er nach Einsicht der ursprünglichen Entwürfe Bürklein's für den König die Ueberzeugung gewonnen, daß gerade jene später hinzugekommenen Faktoren, welche ihm von Sachverständigen und vom Publikum so scharfen Tadel zugezogen, nicht auf Bürklein's Rechnung zu setzen sind, der in jenen Entwürfen sich als ein wahrhaft genialer Architekt erweise. Es dürfte für Künstler in diesen Prozeßverhandlungen manches Moment liegen, das sie für künftige Fälle zu größter Vorsicht mahnt. Ebenso gewiß aber ist es, daß es zu diesen peinlichen Rechtsstreite sicher nicht gekommen wäre, hätte der König spezielle Kenntniß von den gegebenen Verhältnissen bekommen.

△ **München.** Die k. Glasmalereianstalt ist und bleibt also aufgehoben. Nur ein paar Stimmen erhoben sich schüchtern für diese weltberühmte Kunstanstalt, welche so viel zum Ruhme Bayerns beitrug. Sie schwiegen aber sofort, als der Kultusminister ihnen mit der Bemerkung entgegen trat, solle die k. Glasmalereianstalt erhalten werden, so müsse er für dieselbe vom Landtag eine größere Summe fordern. In wie fern das nothwendig gewesen, ist freilich für Diejenigen schwer begreiflich, welche mit den Verhältnissen der Anstalt genauer vertraut sind und wissen, daß die k. Glasmalereianstalt keines Zuschusses aus Staatsmitteln bedurfte, sich vielmehr selbst zu erhalten im Stande war.

Berichtigung.

S. 323 der „Zeitschrift für bild. Kunst", in dem Artikel über Hüsgen's Dürersammlung, Z. 14 v. u., lies Joachim von Sandrart, nicht „Jacob".

Inserate.

Den geehrten Herren Mitarbeitern zur Nachricht, daß ich Ende Juli auf etwa 2 Monate verreise und demnach bitten muß, Korrespondenzen und Beiträge für die Zeitschrift bis auf Weiteres ausschließlich an die Verlagshandlung des Herrn E. A. Seemann, Leipzig, Königsstraße 3, zu richten.

Wien, 15. Juli 1874. *C. v. Lützow.*

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

7. August.



Nr. 43.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Düsseldorfer Kunstausstellung.

Die diesjährige Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen wurde am Sonntag den 28. Juni in den Sälen der städtischen Tonhalle eröffnet. Wir haben uns schon im vorigen Jahre eingehend über diese überaus ungünstigen Räume ausgesprochen und können auch jetzt unser lebhaftes Bedauern nicht unterdrücken, daß es nicht möglich gewesen, ein passenderes, bessere Beleuchtung gewährendes Lokal zur Abhaltung der Ausstellung aufzufinden. Zum Glück sind uns nun freilich viele der ausgestellten Werke schon aus dem permanenten Kunstsalon bekannt; bei den übrigen aber müssen wir suchen, mit Rücksicht auf die gegebenen Verhältnisse zu rechnen. Der Katalog weist hundertdreiundachtzig Oelgemälde, drei Zeichnungen, zwei Stiche, sechs plastische Kunstwerke und mehrere vorzügliche Holzschnittproben aus der xylographischen Anstalt von R. Brend'amour auf. Am stärksten sind natürlich wieder das Genre und die Landschaft vertreten. Doch finden wir diesmal auch auf dem Gebiet der Historienmalerei höchst interessante Arbeiten.

Da ist zunächst der große Karton von J. Kehren zu nennen: „Saulus an der Leiche des gesteinigten Stephanus", ein Werk voll tiefen geistigen Gehalts in ernstem, echt historischen Stil, der in etwas an Dürer anklingt. Der stolze Christenverfolger wirft, ehe er den Richtplatz verläßt, noch einen Blick auf den getödteten Märtyrer, und die verklärte Ruhe in dessen Zügen macht ihn im Innersten erbeben, so daß er schon hier die ersten Regungen zu seiner baldigen Umwandlung in den begeisterten Paulus zu empfinden scheint. Diesen Moment sucht uns der Künstler zu vergegenwärtigen, und so schwer die Aufgabe auch erscheint, so dünkt sie uns doch durchaus glücklich gelöst zu sein. Auch die vielen Figuren der Umgebung sind scharf charakterisirt und bieten gut verwerthete Motive. Kehren wollte denselben Gegenstand bereits früher als Gemälde ausführen, doch wurde das angefangene Werk bei dem Brande der Akademie 1872 zerstört. H. Wislicenus hat einen noch größeren Karton ausgestellt, der, minder streng und herbe in den Formen, Vielen um so anziehender und gefälliger erscheint. Er bringt die linke Gruppe aus einem Theatervorhang und stellt Mephistopheles mit den menschlichen Leidenschaften dar als bewegenden Kräften des Dramas. Neid, Geiz, Stolz, Zorn, Rachsucht, Eifersucht, Sinnenlust und Thorheit schweben, entsprechend charakterisirt, auf den Beschauer zu. Der rhythmische Schwung der Linien macht einen höchst angenehmen Eindruck und gemahnt an die früheren schönen Kompositionen des Meisters. Albert Baur hat von Weimar sein großes Bild „Otto I. an der Leiche seines Bruders Thankmar" eingesandt, welches er schon hier begonnen und früher im Kleinen ausgeführt hatte. Wir haben damals das Werk eingehend besprochen und können daher jetzt nur versichern, daß es in seiner Vollendung den früher gehegten Erwartungen völlig entspricht. Wilhelm Beckmann, ein Schüler Eduard Bendemann's, macht in einem großen Gemälde „Taboriten nehmen vor der Schlacht das Abendmahl" schöne Hoffnungen rege. Strenge Zeichnung, stilvolle Würde der Auffassung und solide Durchführung zeichnen dies Erstlingswerk vortheilhaft aus.

Den heiligen Nicolaus von Tüshaus haben wir jüngst anerkennend erwähnt (in Nr. 32). H. Mosler's „Dorothea, die Marodeure vom Gehöfte vertreibend", nach Goethe, ist gut komponirt und lobenswerth in der Farbe, vermag aber doch nicht recht zu erwärmen, weil die Gestalten, namentlich die der Franzosen, etwas Konventionelles haben. Die Scene aus der „Frithjofsage" von Rudolf Bendemann zeigt die fortschreitende Entwickelung des jungen Künstlers unter der gediegenen Leitung seines Vaters und macht namentlich durch die verständnißvolle Zeichnung und liebevolle Ausführung einen anmuthigen Eindruck. Die „Madonna mit dem Jesuskinde" von J. Lange ist ganz in archaistischer Weise gemalt und könnte fast für ein Werk aus der Schule des Meisters Stephan gelten. Der „Weihnachtsengel" von Heinrich Mücke trägt den Stempel der alten Düsseldorfer Romantik, und H. J. Sinkel's „Cäcilia" bewegt sich im Geleise der feingezeichneten und musterhaft ausgeführten Werke Deger's, Ittenbach's und der Brüder Müller. Der Kopf des h. Johannes von Th. van der Beck ist recht schön und edel, läßt aber doch den Hauch apostolischer Hoheit vermissen.

Auf dem Gebiete der Schlachtenmalerei bringt Moritz Blanckarts die umfangreichste Darstellung in dem „Tod des Obersten Graf Fink von Finkenstein vom 2. Garde-Dragoner-Regiment bei Mars la Tour". Adolf Northen schildert eine Scene aus dem beschwerlichen Rückzuge der Armee Bourbaki's, die uns an seine rühmlichst bekannten Bilder aus dem russischen Feldzuge von 1812 erinnerte, und Chr. Sell zeigt mit bekanntem Geschick eine andere Episode des letzten Feldzugs, dem auch O. Gillissen zu seinem rekognoscirenden Communarden den Stoff entlehnt hat. Die „Nachzügler" von Kolitz erreichen die frühern Werke dieses Künstlers nicht und lassen in Zeichnung und Farbe viel zu wünschen. Der Soldat im Frieden (eine gähnende Schildwache) und im Felde (Vorposten) von J. Schmitt sind recht charakteristisch und talentvoll, eignen sich in dieser Auffassung aber doch mehr zu Illustrationen als zu Oelbildern.

In der eigentlichen Genremalerei ist das rheinische Idyll von Chr. Böttcher eins der hervorragendsten Werke. Wir haben dasselbe bei seiner Vollendung besprochen. Auch C. Schlesinger's „Letzte Garben" ist ein schönes Bild, worin sich Landschaft und Figuren in ansprechender Harmonie ergänzen. Rudolf Jordan's „Glückliches Alter" gehört zu den besten Schöpfungen dieses bewährten Meisters, dessen Kraft eine fast jugendliche Frische zeigt. Eduard Schulz lieferte in der „Kopistin" eins der hervorragendsten Gemälde der Ausstellung, dem wir in Zeichnung, Charakteristik und Färbung nur Rühmliches nachzusagen haben. Auch „Im Dachstübchen" desselben Künstlers, der auch als Illustrator vortheilhaft bekannt ist, verdient Anerkennung. Nordenberg's „Schlittenfahrt in Dalekarlien" ist ebenfalls ein tüchtiges Werk, das wir vielen der neuern desselben Künstlers vorziehen. Auch Beinke nimmt in seinen beiden Genrebildern wieder einen erfreulichen Aufschwung und Julius Hübner bekundet noch bedeutendere Fortschritte. Das „Duett" von H. Ewers macht bei durchaus tüchtiger Malerei die beabsichtigte komische Wirkung, die auch Fr. Sonderland mit seinen beiden Bildchen hervorbringt. Frl. von Modl offenbart ein reiches Talent in einem „Kind im Walde" und H. Oehmichen erweckt unser lebhaftes Interesse durch zwei löbliche kleine Darstellungen gemüthlichen Inhalts, denen sich die Sachen von Tannert in noch schätzbarerer Weise anreihen. Höchst originell in der Auffassung und ganz vorzüglich gemalt sind die „Wilddiebe" von Simmler, deren trefflich charakterisirte Gestalten in der großen landschaftlichen Umgebung einen unheimlichen Eindruck hervorbringen. Desto lieblicher wirkt E. Hartmann's „Sommer-Idylle", der eine poetische heitere Stimmung innewohnt. „Das lesende Mädchen" von E. Strecker verdient ehrenvolle Beachtung, und wir müssen es dem im Motiv verwandten „Lesenden Pagen" von M. Todt vorziehen. Siegmund Richter's „Kranker Ritter" kann uns durchaus nicht interessiren. Die Figuren sind ohne Leben und Ausdruck und weder durch Zeichnung noch Kolorit ansprechend. Auch L. von Rößler ist in höchst ungenügender Weise vertreten. Dagegen macht Schade's „Mutterfreude" einen ebenso vortheilhaften Eindruck wie früher in der permanenten Ausstellung. Dasselbe gilt auch von Toussaints „Erschreckt" und Werner's „Märchenerzählerin". „Die Erwartung" von Louis Blanc ist ein elegant behandeltes Bildchen in der bekannten Weise des alten Düsseldorfer Meisters, der außerdem noch zwei weibliche Idealköpfe ausgestellt hat. „Des Junggesellen Daheim" von Seyppel sucht durch eine fleißige Durchführung dem wenig bedeutenden Gegenstande nicht ohne Erfolg Reiz zu verleihen. Unter den drei Genrebildern von J. Leisten geben wir der „Verfänglichen Frage" den Vorzug, worin die Figuren recht wirkungsvoll charakterisirt sind, ohne dabei wie in der „Einquartierung" ins Uebertriebene zu verfallen. H. Plathner beweist in zwei rühmenswerthen Gemälden, daß es ihm nicht mit einer oberflächlichen Auffassung genug ist, und strebt auch in der Farbe nach harmonischer Gesammtwirkung. Auch Sondermann's „Idyll" ist hier mit voller Anerkennung zu erwähnen, dem sich Hornemann's „Familienscene" und die Bilder von Moselagen anreihen mögen. Die Werke von Carl Mücke, te Peerdt, C. Kiesel, Frl. Ludwig und manchen Anderen haben wir bereits bei frühern Gelegenheiten besprochen.

Die Landschaft bietet uns manche erfreuliche Gabe. Von italienischen Motiven fesselte Krieger's „Pompeji" und Flamm's „Villa Aldobrandini" unsere Aufmerksamkeit, während der „Golf von Neapel" von Albert Arnz etwas zu giftig in der Farbe erscheint. „Das deutsche Kleefeld" desselben Künstlers dünkt uns entschieden gelungener. Robert Meyerheim zeigt in seiner „Deutschen Landschaft" ein sehr bedeutendes Talent, und C. Irmer bewährt in zwei trefflichen Bildern seinen alten Ruf. Dasselbe gilt auch von C. Fahrbach und J. Wilroider, sowie besonders von L. Jacobsen mit seinem ausgezeichneten Winterbilde. Unter den Skandinaviern begegnen wir überhaupt vielen sehr tüchtigen Landschaftern, welche die malerischen Motive ihrer Heimat mit Glück zur Darstellung gebracht haben. Unter den Schweizerlandschaften heben wir die Ansichten von den Ufern des Vierwaldstädter Sees von Schönfeld und Pohle hervor, denen sich noch viele Andere würdig zugesellen. A. Schulten, einer der ältesten Düsseldorfer Meister, hat den „Wallenstädter See" gemalt, doch ziehen wir sein „Deutsches Waldbild" vor. Von den jüngeren Künstlern macht Adolf Schweitzer unsere Aufmerksamkeit durch ein Harzbild und zwei Herbstlandschaften rege, die von einer selbständigen Auffassung der Natur und frischer Begabung Zeugniß ablegen, wie wir denn überhaupt auf mehrere neue Erscheinungen stoßen, die unsere Beachtung verdienen.

Unter den Thierstücken läßt uns die große Schafheerde von Reiner Dahlen den allzu frühen Tod ihres Autors wieder schmerzlich empfinden. A. Leu junior zeigt in seinen Kühen die Einwirkung der Schule von Koller, in der er seine Studien gemacht, und die beiden Deiker sind wieder als Jagdmaler mit Ehren zu nennen.

Im Architekturbild sind sehr verdienstliche Sachen vorhanden von B. St. Lerche, C. Seibels, Weißer, Stegmann, Dubois u. A., und auch das Stillleben hat eine äußerst zahlreiche und gute Vertretung gefunden. So fehlt denn nur das Porträt, welches durch keine einzige Erscheinung repräsentirt wird, da die kleinen Studienköpfe von Schick, Scheurenberg und van der Beck selbst nicht als Bildnisse gelten wollen.

Die graphischen Künste bringen uns Steifensand's rühmlichst bekannten Stich von Paul Veronese's „Anbetung der h. drei Könige" und einen lobenswerthen Kupferstich von Josef Kohlschein nach Ittenbach's „Madonna", dem wir die schöne Zeichnung desselben jungen Künstlers nach Lauenstein's „Christus am Kreuze" hinzufügen, weil dieselbe für den Stich angefertigt ist.

Von den plastischen Kunstwerken sind uns die Marmor-Reliefs „Madonna mit dem Kinde" und „Medaillonporträt des Fürsten Bismarck" von H. Geißler bereits früher vortheilhaft bekannt geworden. Ebenso das reizende schlafende Kind von Carl Müller, dem wir die beabsichtigte Ausführung in Marmor baldigst wünschen. Ein Studienkopf desselben Künstlers, sowie das Medaillonporträt des Papstes Pius IX. von Leo Müsch sind ebenfalls recht verdienstlich. Besonders aber fesselt uns die hübsche Gruppe „Mütterliche Pflege" von Georg Neumann durch den innigen Ausdruck der Köpfe, die wohlverstandene Behandlung der Gewandung und die höchst geschickte Ausführung in hohem Grade. Neumann und Müsch sind noch Schüler des Professors Wittig, bei dem auch Carl Müller seine Ausbildung empfangen hat.

Korrespondenz.

Boston, im Juni 1874.

Boston hatte vor Kurzem zwei Ausstellungen aufzuweisen, welche die allgemeine Beachtung in hohem Maße verdienten und erhielten: die zweite Jahresausstellung der Zeichnungen der Schüler und Schülerinnen in den öffentlichen Schulen und die erste Ausstellung der Arbeiten der Schüler und Schülerinnen der vom Staate Massachusetts erhaltenen Normal-Kunstschule. Wie ich schon früher mittheilte, ist seit einiger Zeit der Zeichenunterricht in sämmtlichen öffentlichen Schulen des Staates obligatorisch, und alle Städte von 10,000 oder mehr Einwohnern sind außerdem gehalten, Abendzeichenschulen für Erwachsene einzurichten. Diese Maßregel zielt vor der Hand, und sehr zweckmäßiger Weise, hauptsächlich auf die kunstgewerbliche Ausbildung der heranwachsenden Generation, und so waren denn auch die beiden Ausstellungen besonders stark im Ornamentzeichnen und in der praktischen Verwerthung des Ornaments, ohne dabei jedoch die nöthigen Grundlagen in anderen Zweigen zu vernachlässigen.

Ueberraschend war auf den ersten Anblick in der Ausstellung der öffentlichen Schulen das eminente Talent zum Zeichnen die Sicherheit der Hand in den Arbeiten von 8 bis 9 jährigen Kindern, der Schwung und das Verständniß in selbstkomponirten Ornamenten, welche auf allen Seiten zu sehen waren. Und wenn sich dieser Eindruck auch etwas abschwächte, nachdem man bedacht hatte, daß allerdings nur die besten Arbeiten zur Ausstellung ausgewählt worden waren, so blieb, bei der großen Reichhaltigkeit, dennoch die Ueberzeugung zurück, daß es plastisches Material genug hier giebt, welches sich in der Hand tüchtiger Lehrer und bei gründlicher Ausbildung gar leicht künstlerisch formen lassen muß. Daß das Interesse am Zeichnen bei den Kindern selbst

sehr groß ist, wurde dem Besucher schon aus der großen Anzahl von Knaben und Mädchen klar, welche unaufhörlich die Ausstellungsräume durchschwärmte, seine eigenen Zeichnungen begierig aufsuchte und mit kritischen Bemerkungen über die Leistungen anderer nicht sparsam war. In der That ist auch das System, welches in den hiesigen Schulen zur Anwendung kommt, sehr wohl dazu geeignet, das Interesse der Kinder zu erwecken und rege zu halten, indem es sie nicht nur zum geistlosen Kopiren verdammt, sondern sie von vornherein zum Denken und zur Selbstthätigkeit anregt. Und dazu führen hauptsächlich das Zeichnen nach dem Diktat, das Zeichnen nach der Erinnerung und das selbständige Komponiren von Ornamenten. Das ist ein ganz gewaltiger Unterschied von dem Zeichnen in deutschen Schulen, wie es zu meiner Zeit (was freilich schon ziemlich lange her ist) betrieben wurde, und auf die Gefahr hin, daß ich den jetzt fungirenden Zeichenlehrern nichts Neues sage, will ich versuchen, diese Methoden in kurzen Worten zu schildern.

Das Zeichnen aus der Erinnerung bedarf wohl kaum der Befürwortung. Es ist selbstverständlich, daß der Schüler dadurch gezwungen wird, die Form seinem Gedächtniß deutlicher einzuprägen, sie in demselben auf's Neue wiederum zu konstruiren und so seinen Formensinn auf eine Art und Weise zu üben, welche beim bloßen Nachzeichnen nicht möglich ist. — Weniger einleuchtend ist auf den ersten Anlauf das Zeichnen nach dem Diktat, und da die Sache mir vollständig fremd war, so konnte ich sie selbst erst begreifen und ihren Werth einsehen, nachdem mir die nöthigen Erläuterungen gegeben waren. Bei diesem Verfahren steht der Lehrer vor der Klasse, ohne irgend ein Vorlegeblatt zu zeigen oder etwa selbst auf der Tafel oder dem Brett eine Zeichnung auszuführen. Er diktirt vielmehr eine Zeichnung Strich für Strich, und da er der Klasse nicht vorher mittheilt, was zuletzt als Endresultat herausspringen soll, so hält schon die Erwartung das Interesse fortwährend gespannt. Natürlich dürfen zu einer solchen Uebung nur schematische Zeichnungen gewählt werden, welche sich durch bestimmte Ausdrücke und Maße beschreiben und in irgend eine geometrische Figur hineinzeichnen lassen. Der große Vortheil dieser Methode liegt darin, daß der Lehrer den Schüler absolut zwingt, ihm volle Aufmerksamkeit zu schenken (oder doch wenigstens seine Unaufmerksamkeit rücksichtslos offen zu legen), seine Gedanken rasch zu sammeln, sich mit allen gebrauchten Ausdrücken gründlich bekannt zu machen und sein Augenmaß auf die beste Art zu üben. Mag diese Unterrichtsweise vielleicht auch etwas anstrengend sein, so ist sie doch sehr wirksam und fruchtbringend, da natürlich auch der Wunsch der Schüler, bei der nachher erfolgenden Vergleichung der Zeichnungen sich nicht bloszustellen, eine beträchtliche Hebelkraft ausübt. Interessanter noch ist aber für die Schüler das Komponiren von Ornamenten. Zu diesem Behufe giebt der Lehrer die Elemente, aus welchen das Ornament bestehen soll, vielleicht schematisch behandelte Blätter und Blumen irgend einer Pflanze, nebst der Form des Raumes, in welche es hineinkomponirt werden soll, und es ist erstaunlich zu sehen, was für respektable Ornamente da manchmal an's Tageslicht kommen. Daß ein solcher Unterricht, neben welchem das Zeichnen nach Vorlage und Modell natürlich immer herläuft, geistanregend wirken muß, bedarf wohl keiner weitern Ausführung.

Die Ausstellung der Normal-Kunstschule, sämmtlich Arbeiten von sich ausbildenden Lehrern, zeigte ebenfalls Vielversprechendes und Interessantes in Masse. Nur eines schien bedenklich: daß nämlich bei mehreren der Lehrerkandidaten, welche eine Serie von 24 Zeichnungen ausgestellt hatten, die Bemerkung beigefügt war, sämmtliche dieser Zeichnungen seien in einem Zeitraume von sechs Monaten ausgeführt worden, wozu dann die Zeitungen noch den lobenden Kommentar gaben, einige der Betreffenden hätten beim Anfang der sechs Monate absolut Nichts vom Zeichnen gewußt! Bedenklich wird dies, wenn man erwägt, daß die 24 Zeichnungen sich über ein sehr weites Feld erstreckten, indem sie unter Anderem in sich begriffen: Zeichnen nach Vorlage, schattirte Zeichnung nach Modellen (Vasen u. s. w.), perspektivische Konstruktion, Schattenkonstruktion, perspektivische Zeichnung nach der Natur, botanische Analyse zum Behufe der Ornamentkomposition, applicirte Ornamentik, Geschichte des Ornaments, architektonisches Zeichnen, Maschinenzeichnen, Baukonstruktion, Aquarellmalerei u. s. w. Daß da von Gründlichkeit nicht die Rede sein kann, scheint selbstredend, und Gründlichkeit ist gerade dasjenige, was bisher der amerikanischen Kunst sowohl, als der kunstgewerblichen Thätigkeit am meisten gemangelt hat. Freilich wirft man da ein, der Volksschullehrer müsse alle Fächer lehren können, soweit die Anfangsgründe in Betracht kommen, und daher seien auch für ihn die Anfangsgründe, oder wenigstens nicht viel mehr, genügend. Das regt die Frage an: ob Fachlehrer, ob Klassenlehrer, deren Diskussion hier zu weit führen würde. So viel steht doch aber erfahrungsmäßig fest, daß nichts schlimmer ist, als eine Bildung, die sich überall nur auf der Oberfläche ausbreitet und nirgends in die Tiefe geht.

Eine höchst unangenehme Enttäuschung ist dem kunstverständigen Publikum aus der Schenkung erwachsen, welche der verstorbene Senator Sumner dem Bostoner Kunstmuseum gemacht hat und welche schon in einer Notiz erwähnt wurde. Von der großen Liebe zur Kunst, welche der Verstorbene stets gezeigt hatte, von

seiner ausgedehnten und gediegenen Bildung und dem Range, welchen er als Redner und Schriftsteller einnahm, hätte man erwarten sollen, daß sein Kunstverständniß ein entsprechendes sein würde. Leider war dem aber nicht so. Wie so viele scheint auch er an dem Uebel gelitten zu haben, daß er aus falschverstandener Achtung vor dem Alten das schlechte Alte dem guten Neuen vorzog, und so sind denn unter den 94 Nummern seiner Sammlung zwar viele Bilder mit großen Namen, aber von meistens nur sehr kleinem Werthe. Die Museumsverwaltung, welche sämmtliche Bilder zusammen im Athenäum ausgestellt hat, hat sich denn auch gezwungen gesehen, in den Vorbemerkungen zum Katalog die Verantwortlichkeit für die Künstlernamen abzulehnen, und zu erklären, daß wahrscheinlich viele der Stücke dem Museum nicht würden einverleibt werden. Der Katalog weist Namen auf, wie Rembrandt, Holbein, Hobbema, Terburg, van Huysum, A. van der Neer, Salvator Rosa, Gerard Dou, Denner, Weenix, S. Ruisdael u. s. w. u. s. w. Wirklich gute Bilder sind „Eine Dame mit einer Negerin" von J. van Mieris, ein „Küchenstück" von Willem Kalf, eine „Büßende Magdalena" von Annibale Caracci, „Der Tod gegen Alle" von Vinckebooms (durch einen alten Stich bekannt) und vielleicht noch ein paar Andere. Erschrecklich ist der Rembrandt, und auch der Dou ist kein besonders feines Bild, trotz des beigefügten Stammbaums. Das dem Holbein beigelegte Porträt ist wohl nur durch den blauen Hintergrund zu der Ehre gekommen. Ein Bild unter aller Kritik ist „Der Junge mit Wild", welches der Katalog dem Murillo bescheidener Weise nur „zuschreibt". — Bedeutend besser ist die Sammlung der Stiche, welche manches Gute enthält. Jedoch auch sie bewährt den Ruf nicht, sie sei die beste Porträtsammlung im Lande. — Es ist schmerzlich von einem Manne wie Sumner solches berichten zu müssen, aber: fiat justitia u. s. w.

Der Bau des Kunstmuseums geht leider nur sehr langsam voran in Folge der schlechten Zeiten und aus Mangel an Fonds. Die angefangene eine Façade des Gebäudes ist in's Stocken gerathen, und man beschränkt sich nun einstweilen auf den Ausbau von etwas mehr als der Hälfte der Façade. Diesen Theil hofft man im nächstkommenden Jahre fertig zu stellen.

Auch die Richtigkeit der kürzlich gemachten Mittheilung, betreffend die Bilder des Herzogs von Montpensier muß ich wieder in Frage stellen. Hoheit haben sich auf die Hinterbeine gestellt, und so wird die schöne Hoffnung möglicherweise noch zu Wasser werden, nachdem alle bisher geforderten Garantieen schon geleistet und die Erwartungen auf's Höchste gespannt worden waren.

K.

Die bayerische Abgeordneten-Kammer und der Neubau der Münchener Kunst-Akademie.

(Fortsetzung.)

Der Ausschuß-Referent, Domkapitular Schmid, wies zunächst darauf hin, daß von Seite der Staatsregierung im Budget größere Summen für den Neubau einer Industrieschule, einer Kunstgewerbeschule und für Ateliers für Künstler und Zwecke der Akademie die Summe von 40,000 Gulden behufs Erweiterung des Glasmalerei-Gebäudes eingesetzt worden. Man habe sich deshalb im Ausschuß fragen müssen, ob nicht an diesen Beträgen durch den Antrag des Herrn v. Miller eine Ersparniß gemacht werden könnte. Außerdem sei einerseits die Ansicht vertreten worden, daß ein neues Akademiegebäude nothwendig, andererseits, daß die Glasmalerei-Anstalt als kgl. Anstalt erhalten bleiben solle.

Es sei nun die Staatsregierung um Herstellung der nöthigen Vorarbeiten angegangen worden, um zu sehen, ob um 800,000 Gulden ein neues Akademiegebäude hergestellt und durch Ueberlassung des alten eines der Postulate der kgl. Staatsregierung befriedigt werden könnte. In ersterer Beziehung hätten nach Herrn v. Miller's Erklärung Architekten, wie Hauberisser und Hirschberger, sich bereit erklärt, um diese Summe den Bau nöthigenfalls selbst zu übernehmen. Auf Grund eingehendster Erhebungen habe indeß die kgl. Staatsregierung mitgetheilt, die Gesammtkosten eines solchen Neubaues würden auf 1,587,000 Gulden zu stehen kommen, zugleich aber sich auf's Wärmste für die vorgelegten Projekte ausgesprochen. Auf seinen Antrag habe indeß der Ausschuß den Miller'schen Antrag abgelehnt, weil die Uebernahme einer so hohen Summe auf das Ordinarium bei der gegenwärtigen Finanzlage nicht thunlich geschienen. Dagegen hätten die Herren Craemer und Freitag den Antrag gestellt, diese Summe aus den Mitteln zu entnehmen, die am Kriegsministerial-Etat erspart werden könnten, und dieser Antrag sei denn auch vom Ausschusse angenommen worden.

Die Nothwendigkeit des Baues stehe außer Zweifel und die Kammer werde dieselbe anerkennen müssen, wenn sie die Kunst in Bayern nicht schädigen, wenn sie ihr nicht die Lebensader unterbinden wolle. Inhaltlich ziffermäßiger Nachweisung bedürfe die Akademie eines vollständig benutzbaren Flächenraumes von 88,090 Quadratfuß. Jetzt habe sie um 27,000 Quadratfuß zu wenig. Da man die Schüler nicht mehr habe unterbringen können, habe man 7 Ateliers miethen und andere in der kgl. Glasmalerei-Anstalt sich verschaffen müssen. So gehen der Akademie immer noch 18,000 Quadratfuß Raum ab.

Daß die Akademie den nöthigen Raum nicht mehr habe, zeige auch die Schülerzahl. Sie habe im Jahre 1854/55 mit der jetzt ausgeschiedenen Bauschule 150 Schüler gezählt und habe deren jetzt 307, wobei zu bedenken sei, daß von den Schulen der Professoren v. Ramberg, Knabel, v. Piloty und Dietz allein 75 Schüler zurückgewiesen werden mußten, weil es an Raum für sie gemangelt.

Dann fragte sich Redner, wie es bei dieser Zerstreuung der Räumlichkeiten der Ateliers in verschiedenen Theilen des Akademiegebäudes nicht blos, sondern auch der Stadt mit dem Unterrichte aussehen werde, wie mit der Aufsicht. Bald werde der einzelne Professor gezwungen sein, in den verschiedenen Stadttheilen Münchens herumzufahren, um nachzusehen, was dort und da ein Schüler leiste.

Nachdem im Ausschusse es nahe gelegt worden, daß sich Mittel zur Abhülfe wirklich finden, halte er es für schön, ein Denkmal der Kunst, ein Denkmal des Friedens zu errichten aus den Mitteln, welche der Gott des Krieges uns gewährt hat.

Nach dem Referenten erhob sich Herr v. Miller für nähere Begründung seines Antrages und sprach den Wunsch aus, es möchte ein würdigerer Vertreter der Kunst an dieser Stelle und im Stande sein, die Begeisterung der Abgeordneten wachzurufen. Allein seit den 56 Jahren des konstitutionellen Regiments in Bayern sei noch kein Künstler in der Kammer gesessen. Er habe lange mit sich gekämpft, ob er einen so schwer wiegenden Antrag einbringen dürfe, einen Antrag, der so tief einschneide in die finanziellen Verhältnisse des Landes, und ihn erst dann eingebracht, als er die Ueberzeugung gewonnen, daß, wenn

wir die Kunst in Bayern vernachlässigten, wir unser schönstes Kleinod verlören, das uns unsere kunstliebenden Könige für ewige Zeiten vermacht zu haben geglaubt. Gerade in einer Zeit, in der die kleineren Staaten mehr und mehr an Bedeutung verlören, müßten wir doppelt ängstlich, doppelt sorgfältig dem Vaterlande solche Güter wahren, die man gewaltsam nicht erobern kann, die nur durch langes Streben und Pflegen mühsam von den Völkern errungen werden. In solchen Zeiten müsse man diejenigen Pflanzen pflegen, die eine sorgfältigere Pflege bedürfen, und das ist die Wissenschaft, die Kunst, die immer in Bayern geblüht.

Man könnte fragen: Pflegen wir denn die Kunst nicht? die Wissenschaft? Ja die pflegten wir und hätten sie immer gepflegt und pflegten sie noch heute. Die Kunst aber werde nicht mehr verstanden, gerade jetzt nicht mehr und selbst nicht in München, wo man doch glauben sollte, daß die Nachwirkungen einer Periode, wie König Ludwig I. sie geschaffen, noch lebendig sein sollten. Das deutsche Volk stehe in der Kriegskunst auf der höchsten Stufe. Es läge der Beweis dafür in den Siegen, die es über den Erbfeind errungen, und darin, daß alle anderen Völker die Kriegskunst des deutschen Volkes nachzuahmen suchen. Nachdem wir in dieser Kunst das Vollkommenste geleistet, wendeten wir Alles daran, dieselbe auf eine noch höhere Stufe zu bringen, und zwar nicht etwa, um zu erobern, sondern nur zu erhalten, was wir haben, um uns zu schützen gegen die Anfeindungen der Franzosen. Dieser Erbfeind befehde uns aber fort und fort in anderer, vielleicht noch empfindlicherer Weise. Der durch die Kunst gebildete französische Geschmack, das Schönheitsgefühl der Franzosen, habe die ganze Welt sich dienstbar gemacht und uns Deutsche auch. Wir dürften nicht zurückbleiben im Völkerkampf, der im vorigen Jahre in Wien stattgefunden. Dort seien auch Schlachten geschlagen worden, zwar keine blutigen, aber nicht weniger empfindliche für viele Deutsche. Nie sei Deutschland so sehr gedemüthigt gewesen, als in diesem friedlichen Kampfe in Wien; nur der Münchener Kunstsalon habe die deutsche Ehre gerettet. Bei allem Patriotismus habe jeder Berichterstatter bekennen müssen, die Palme in allen Zweigen menschlichen Wissens, wo Geschmack und Schönheitssinn maßgebend sind, gebühre den Franzosen. Das Streben der Einzelnen in Deutschland sei das lobenswertheste, aber der Staat habe nach den in Wien gemachten Erfahrungen noch keinen Nutzen daraus gezogen.

Der Trost, den Franzosen sei der gute Geschmack gleichsam angeboren, sei ein durch und durch grundloser. Wenn man in den Pariser Museen, im Musée d'Artillerie oder Hôtel Cluny ein recht schönes Werk entdecke, so komme es allzeit aus Deutschland, nicht von den Franzosen.

Nach den Kriegen und in Folge des schlechten Geschmackes habe die Kunst bei uns ganz darnieder gelegen. Von einer Kunstthätigkeit, von einer Kunstpflege sei kaum die Rede gewesen, und doch sei es Ludwig I. in wenigen Jahren gelungen, mit lauter deutschen Kräften die deutsche Kunst in eine Blüthe zu bringen, die noch heute der ganzen Welt Staunen abnöthige.

Die Bewohner der Berge, die sich mühsam den Lebensunterhalt erkämpfen müssen, vom Bodensee bis nach Salzburg, sei jeder Bauer ein Zimmermann und jeder Zimmermann ein Holzschnitzer. Was könnte man aus diesen Talenten machen, die in Berchtesgaden, Partenkirchen, Mittenwald, Oberammergau u. s. w. in so reicher Fülle blühten und nur nicht so gereift seien. Vor wenigen Tagen habe er in einem einsamen Gebirgsthal einen sechsjährigen Holzhauer-Buben Gemsen, Kühe und Pferde so hübsch auf sein Schreibtäfelchen zeichnen sehen, daß er ihn hätte küssen und herzen mögen und doch habe der Junge keinen Zeichenunterricht. Und ein solches Volk verdiene nicht, daß man ihm Kunstbildung verschaffe?

Wie viel aber der Unterricht in der Kunst vermöge, das beweisen die Engländer, bekanntlich ein wahrer Ausbund der Geschmacklosigkeit. In der Ausstellung von 1851 zu Paris hätten sie ihre Schwächen kennen gelernt und dann kolossale Anstrengungen gemacht und für die Kunstbildung ihres Volkes Summen ausgegeben, die wir hier gar nicht auszusprechen wagten. Allüberall habe man Kunstschulen errichtet, das Kensington-Museum geschaffen mit einer Kunstschule, die das Muster aller Kunstschulen genannt werden müsse. Und in Wien seien die Folgen schon sichtbar gewesen, man habe dort die Ueberzeugung gewonnen, daß der Unterricht der Kunst ein ganzes Volk zu bilden vermöge.

Auch Oesterreich habe seit einigen Jahren große Anstrengungen in der Bildung der Kunst und des Kunstgewerbes gemacht. Und auch da habe sich wieder gezeigt, wie dankbar die Kunst ist: die Oesterreicher seien am Würdigsten neben den großen Völkern gestanden. Aber die Franzosen habe Keiner erreicht. Frankreich habe auch in den Jahren, in denen es mit Revolutionen zu kämpfen gehabt, in der Kunst keinen politischen Unterschied, keine politischen Parteien gekannt. Selbst die allergrößte Revolution sei nicht im Stande gewesen, die Ausgaben für Kunst zu schmälern. Im französischen Staatshaushalte seien heuer 6,471,000 Frcs. für die bildende Kunst ausgesetzt und diese Summe werde hauptsächlich dazu verwendet, Bildhauer und Maler in ihrer Stellung zu unterstützen und alte Bau- und sonstige Kunstwerke zu erhalten. Und das geschehe in Frankreich, das die Milliarden bezahlte und tief in Schulden steckt.

Man betrachte überall ein Volk, das viele Rohprodukte hat, als ein wohlhabendes; aber ein Volk, das viele intelligente Kräfte hat, sei doch ungleich wohlhabender, mag es auch an Rohprodukten noch so arm sein. Der Engländer, der in Steiermark sein Eisen um wenige Gulden den Centner kaufe und durch seine Intelligenz es in Stahl verwandle und um hundertfachen Werth wieder verkaufe, der habe doch offenbar mehr nationalökonomischen Nutzen von der Intelligenz seines Volkes, als Steiermark von seinen Bergen, aus denen das Eisen mühsam heraus geholt werden muß. Ganz dasselbe sei es, wenn die Engländer von den Schweden und Mexikanern Kupfer kaufen und schöne Gefäße und Schmucksachen daraus bilden.

Aber diese Vermehrung des Rohproduktes fällt gar nirgends so sehr in die Wagschale als gerade bei Kunstprodukten. Ein Bild, das für Tausende gekauft wird, was ist es als ein Stück Leinwand, einige Farben und ein bischen Oel dabei. Ein Klotz Holz, ein Stück Stein, das der Bildhauer zu einer schönen Figur umgestalte, ist das nicht die höchste Vermehrung des nationalen Eigenthums? Die mit Rohprodukten gesegneten Völker lebten doch zunächst von den Erzeugnissen, welche ihnen ihre Intelligenz und Fähigkeit und ihre Kunstbildung verschaffen. Aber die Freude, die sie dem Menschen gewährt, die Veredlung, die sie auf denselben ausübt, sei denn doch von viel größerem Werthe, und welche Bedeutung habe die Kunst erst als unvergängliche Schreiberin der Geschichte! Nichts gebe uns die Kraft und Zähigkeit der Aegypter deutlicher kund, als ihre aus Porphyr gearbeiteten Sphinxe und Kolosse, und man könne sich die Bildung der Griechen nicht besser klar machen als vor den edlen Gestalten, die sie uns in Marmor hinterlassen haben. Noch nie habe Einer den Tribut bereut, den er, in Italien reisend, den Italienern gezollt und noch Niemand habe München unbefriedigt verlassen, das nur die Zierde der Kunst hat. Die Freuden, welche die Kunst bietet, seien von unendlichem Werthe und darum habe man, wenn von der Pflege der Wissenschaft die Rede gewesen, immer auch die Kunst und zwar zuerst genannt.

Aber uns sei der Begriff von Kunst weit abhanden gekommen. Wage es der Baumeister für ein öffentliches Gebäude, das doch vor Allem ein Kunstwerk sein solle, ornamentalen Schmuck zu beantragen, so werde der Rothstift eifrigst angewendet, um ja von Kunst keine Spur übrig zu lassen. Bilder oder Statuen an einem Staatsgebäude anzubringen, gehöre ins Reich der Unmöglichkeit. An einem öffentlichen Gebäude angebrachte Gemälde hätten nur deshalb die Kontrole passirt, weil man diese Kunstwerke für gewöhnliche Anstreicherarbeit ausgab *). Das habe Gnade gefunden, die Kunst nie.

Der Landtag bewillige alle möglichen Mittel, die der Militarismus fordere. Mit dem Militär-Etat von 20 Millionen sei es noch nicht abgethan, der Kriegsminister fordere noch einmal 20 Millionen und der Landtag werde sie ohne Zweifel bewilligen. Man baue um Millionen Eisenbahnen neben einander, die sich nothwendig schädigen müßten und Tunnel's, blos um zu zeigen, daß man Tunnels bauen könne.

Bei uns sei die Kunst Luxus, Verschwendung geworden. Eine solche Anschauung sollte man nicht aufkommen lassen.

Es gebe allerdings verschiedene Wege zur Bildung der Künstler und ebenso verschieden seien die Ansichten über deren Brauchbarkeit. Unter allen Umständen aber sei das Zusam-

*) Echter's schöne Fresken im Münchener Staatsbahnhof. D. E.

mensein größerer Meister in der Kunst von bester Wirkung und in der Blüthezeit der Münchener Kunst seien die ersten Meister, ein Cornelius, Schwanthaler, Heß, Schnorr u. A. Lehrer an der Akademie gewesen.

In dem Hofraum des vormaligen Jesuitenklosters habe man in einem Conglomerat von verschiedenen Bauten und Anbauten die Schüler der Akademie vertheilt. Die Bildhauer befänden sich in einem Gewölbe, das zu wenig Höhe und Licht hat. Die sogenannten christlichen Bildhauer, die Holzbildhauer, seien im ehemaligen Klostergange untergebracht, die Maler zum Theil in einem Anbau mit ganz schlechter Beleuchtung. Nachmittags scheine die Sonne hinein und dann müßten diese jungen Leute eben faullenzen, wenn sie sich sonst nicht beschäftigen könnten. In der Schule Piloty's müßten die Schüler in der Art mit einander abwechseln, daß sie in der Woche nur drei Arbeitstage hätten.

Unter den auswärtigen Lokalen befinde sich auch eines im Glaspalast. Dort sei jeder vom Typhus bedroht. Ein anderer Theil der Schüler sei in die kgl. Glasmalerei-Anstalt verbracht worden. Es müsse natürlich eine Kunst verdrängt werden, um der Schule Platz zu machen.

Trotz alledem hätten die Lehrer an der Akademie mit bewunderungswürdiger Ausdauer gearbeitet. Einer der hervorragendsten habe zum Redner gesagt: „Schafft uns nur hölzerne Hütten, damit wir arbeiten können, nur Platz und Licht, wir verlangen nicht mehr.“

(Schluß folgt.)

Nekrolog.

Hippolyte Boulenger, einer der vorzüglichsten Landschaftsmaler Belgiens, geboren zu Tournay 1838, ist am 4. Juli in Brüssel gestorben.

Wouterus Verschuur, bekannt als vortrefflicher Thiermaler, 1812 in Amsterdam geboren, starb kürzlich in Rotterdam.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Wiener Akademie. Bei der am 10. Juli an der Wiener Akademie der bildenden Künste stattgefundenen Rektorswahl wurde Professor Eduard Engerth für die nächsten zwei Jahre zum Rektor gewählt. Der abtretende Rektor, Oberbaurath Professor Friedrich Schmidt, übernimmt statutengemäß für dieselbe Zeit das Amt des Prorektors. — Ueber den Reichel'schen Künstlerpreis bringt das Rektorat der Wiener Akademie zur öffentlichen Kenntniß, daß um diesen vom verstorbenen k. k. Feld-Kriegsregistrator Joseph Benedict Reichel gestifteten Preis hiermit die Konkurrenz eröffnet wird, und zwar: um den pro 1873 unvergeben gebliebenen für Maler im Betrage von 1300 fl. österr. W. und den pro 1874 entfallenden für Bildhauer und Medailleure im Betrage von 1500 fl. österr. W. Nach dem Wortlaute der Stiftungsurkunde vom 17. Mai 1808 soll dieser Preis „den Künstlern in den k. k. Erblanden, und zwar demjenigen Maler (Oel- und Miniaturmaler), dann demjenigen Bildhauer (dessen Werk mag eine Statue oder Gruppe oder halberhabene Arbeit sein) und Medailleur, welcher in der Abbildung oder Ausführung eines Gegenstandes, dessen Wahl dem Künstler freisteht, nach einstimmiger Erkenntniß der Akademie die Leidenschaften und Empfindungen der Seele am meisterhaftesten ausdrückt oder, dafern sich nicht immer Künstler fänden, die sich im ausdrucksvollen historischen Fache vorzüglich auszeichnen sollten, auch demjenigen Maler, was immer für einer Gattung, oder Bildhauer oder Medailleur ertheilt werden, welcher in dem Theile seiner Kunst etwas besonders Vorzügliches und Meisterhaftes, wodurch er sich vor anderen gewöhnlichen Künstlern seines Faches auszeichnet, hervorbringen wird.“ Die Preisstücke bleiben Eigenthum der Künstler. Die Einsendung der Konkursstücke hat längstens bis zum 15. Februar 1875 auf Kosten und Gefahr der Künstler unter genauer schriftlicher Angabe ihres Namens, Wohnortes und des dargestellten Gegenstandes von den Künstlern selbst oder durch einen von ihnen Bevollmächtigten an das Sekretariat der Akademie zu erfolgen. Die Zuerkennung der Preise wird vom akademischen Professoren-Collegium vollzogen.

Theodor Pixis in München beabsichtigt eine Mal- und Komponir-Schule zu errichten, in welcher begabte, mit gründlichen Vorkenntnissen versehene Damen aus achtbaren Familien bis zur selbständigen Kunstübung herangebildet werden können. Vielfach an den Künstler ergangene Aufforderungen lassen auf ein glückliches Gelingen des Planes rechnen.

Verbindung für historische Kunst. Da die Beschlüsse der 12. und 13. Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst, die Bestellung von historischen Bildern betreffend, nicht haben ausgeführt werden können, so ladet der Vorstand die Mitglieder zu einer außerordentlichen Versammlung ein, welche am 7. und 8. September in Berlin im Sitzungssaale des Vereins Berliner Künstler, Kommandantenstraße 77—79, Portal II, stattfinden wird. Die Künstler des historischen Faches werden ersucht, fertige Bilder, welche sie der Verbindung zum Ankauf anbieten wollen, zur akademischen Ausstellung zu senden und dem Geschäftsführer, Schulrath Looff in Langensalza, die näheren Bedingungen mitzutheilen. Entwürfe sind mit Angabe der Größe und des Preises des auszuführenden Bildes bis zum 3. September an das Bureau des Vereins Berliner Künstler einzusenden.

Personalnachrichten.

Berliner Akademie. Der Kronprinz des Deutschen Reichs und von Preußen wurde von der Berliner Akademie zum Ehrenmitgliede gewählt. Ferner wurden gewählt zu ordentlichen einheimischen Mitgliedern die Maler: Wilhelm Gentz, F. Graf Harrach, Ludwig Passini, Professor Anton von Werner; der Bildhauer B. Afinger, der Baurath Professor F. Adler, der Baumeister H. Ende, der Kupferstecher Paul Habelmann, der Xylograph Albert Vogel, der Musikdirektor Professor Joseph Joachim; zu außerordentlichen auswärtigen Mitgliedern: die Maler Heinrich v. Angeli in Wien, Rudolf Alt in Wien, Alma-Tadema in Brüssel, Professor A. Bromeis in Cassel, Professor W. Camphausen in Düsseldorf, Franz Defregger in München, Professor Anselm Feuerbach in Wien, Bricket-Foster in London, Eduard v. Gebhard in Düsseldorf, Max Gierimski in München, Hofmaler Professor Friedrich Kaulbach in Hannover, W. Lindenschmit in München, Hans Makart in Wien, Direktor Professor Johann Aloysius Matejko in Krakau, Professor Arthur Georg Freiherr v. Ramberg in München, Professor Dr. Adrian Ludwig Richter in Dresden, Professor J. Röting in Düsseldorf, Julius Scholz in Dresden, Professor Eduard Steinle in Frankfurt a. M.; die Architekten: Hofrath und Professor Ludwig Bohnstedt in Gotha, Freiherr von Hasenauer in Wien, Ober-Baurath Leins in Stuttgart, Baurath Professor Franz Georg Nicolai in Dresden, Heinrich Müller in Bremen, Baumeister Neureuther in München, Baurath Julius Raschdorff in Köln, Ober-Baurath Professor Friedrich Schmidt in Wien; die Kupferstecher: Nicolaus Barthelmeß in Düsseldorf, Hermann Eichens in Paris, Professor Jacobi in Wien, Professor Xaver Steifensand in Düsseldorf, Rudolph Stang in Düsseldorf, Friedrich Weber in Basel; die Musiker: Komponist Johann Brahms in Wien, Kapellmeister Carl Reinecke in Leipzig, Professor Niels Wilhelm Gade in Kopenhagen.

Vermischte Nachrichten.

* **Schwind's Schöne Melusine** wurde vom Kaiser Franz Joseph für das Wiener k. k. Belvedere zum Preise von 20,000 Thlrn. angekauft. Der Gemälde-Cyklus befand sich bekanntlich bisher im Besitze des Herrn Paul Neff in Stuttgart, welcher wegen des Verkaufes mit mehreren deutschen Galerien in Unterhandlung stand. Die k. k. Galerie in Wien, Schwind's Vaterstadt, besaß bisher kein Werk des Meisters, obwohl — wie wir wissen — von Seiten des jetzigen Oberkämmerers, Grafen Crenneville, bereits bei des Künstlers Lebzeiten wiederholte Versuche, ihn dort würdig zu vertreten, gemacht wurden. Um so freudiger darf der nun glücklich gelungene Ankauf begrüßt werden.

In **Nürnberg** hat sich eine Deutsche Kaulbach-Stiftung gebildet, deren Stipendien zur Unterstützung talentvoller deutscher Künstler ohne Unterschied des Wohnortes, des Alters und des Geschlechtes bestimmt sind. Das zu diesem Zwecke gebildete Komité hat bereits namhafte Beiträge erhalten; namentlich findet das Unternehmen bei den im Auslande

lebenden Deutschen eine thatkräftige Unterstützung. Als Sitz der Verwaltung wurde den Statuten zufolge Nürnberg bestimmt. Der Jahresbeitrag für die Stiftung ist auf zwei Reichsmark festgesetzt. Die Verwaltung ist zur Hälfte von Künstlern, zur Hälfte aus Kunstfreunden zusammengesetzt.

Vom Kunstmarkt.

Londoner Kunstauktionen. Am 18. Mai kam in London die sehr reiche Sammlung des in Woolton bei Liverpool verstorbenen Kunstfreundes Farnworth zur Versteigerung. Farnworth unterstützte während seiner Lebzeiten mit großer Liberalität die vaterländische Kunst und von den angeseheneren englischen Malern der Neuzeit war mancher in seiner Galerie mit drei, vier und mehr Werken vertreten. Wir notiren einige der höchstbezahlten Oelgemälde:

W. Collins, Robin, der Waghals 800 Guinées.
Faed, Mutter und Kind 900 Gs.
Herbert, Heilige Familie 720 Gs.
J. C. Hook, Sind die Essenkehrer schwarz? 1070 Gs.
Landseer, Des Schäfers Bibel 1400 Gs.
Leslie, Sancho Pansa im Zimmer der Herzogin 710 Gs.
J. Linnel, Sonnenuntergang 1550 Gs.
— Das offne Thor 1000 Gs.
— St. Johannes in der Wüste 750 Gs.
Millais, Die Frau des Spielers 880 Gs.
Phillip, Lesendes Mädchen 800 Gs.
D. Roberti, Der Markusplatz in Venedig 780 Gs.
Ary Scheffer, Die Versuchung 410 Gs.
Stanfield, Die Mündung des Dart 1420 Gs.
— Calais 1100 Gs.
Webster, Versteckenspiel 900 Gs.

Ebenfalls fast ausschließlich aus Werken moderner englischer Maler bestand die Galerie von James Eden aus Fairlande, die kürzlich in London zum Aufstich gelangte. Wir merken daraus an:

Ansdell, Der verwundete Hund 1050 Gs.
Cooper, Sonnige Landschaft 420 Gs.
Frith, Die Gevattern 700 Gs.
Linnel, Vor dem Sturme 2500 Gs.
Phillip, Schottische Taufe 1755 Gs.
Poole, Die Schätze des Fischers 550 Gs.
Webster, Ein Brief aus Indien 600 Gs.

Fast gleichzeitig kam die Sammlung James Forbes unter den Hammer, deren Besitzer vorzugsweise seine Kauflust auf kontinentale Meister richtete. Es wurden bezahlt für:

O. Achenbach, Rocca di Papa 225 Gs.
Breton, „Wenn die Katze nicht zu Haus ist ꝛc." 580 Gs.
Daubigny, Der Morgen 285 Gs.
Israels, Frühstücksstunde 820 Gs.
Knaus, Die Schwester 1250 Gs.
Salentin, Der Findling 200 Gs.
Schreyer, Beduinen 325 Gs.
Stevens, Dame mit Blumenstrauß 245 Gs.
Vautier, Alter und Jugend 250 Gs.

Auktion van der Wölligen. Die letzte Abtheilung der Kunstsammlung des verstorbenen Harlemer Kunstforschers wird am 12. August unter den Hammer kommen. Dieselbe enthält unter Andern sieben Handzeichnungen von Rembrandt, von denen fünf aus der Sammlung 'T Hooft stammen, eine Zeichnung von Rubens „Badende Frauen", je drei desgleichen von Salomon und Isaac Ruisdael. Ferner sind noch mit Handzeichnungen vertreten: P. Potter, A. van Dyck, Hobbema, A. v. Ostade, Wuwermann ꝛc. ꝛc.

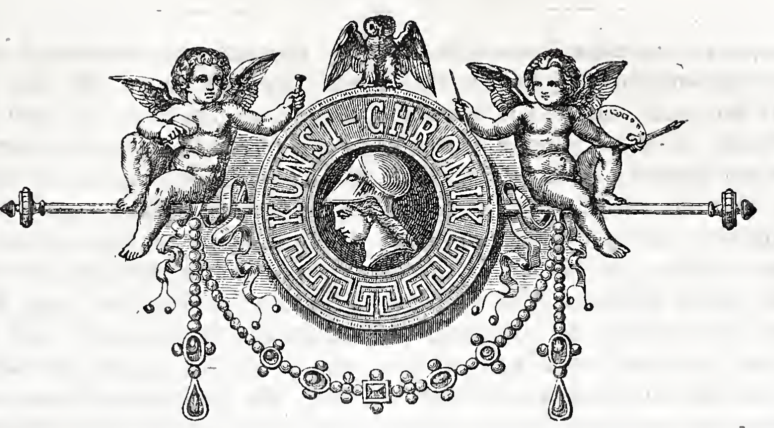
Inserate.

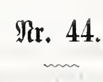
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

14. August.





Nr. 44.

Inserate à $2\frac{1}{2}$ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon.

II.

Die Historienmalerei ist heuer numerisch stärker im Salon vertreten als sie es in früheren Jahren war. Es ist durchweg ein angenehmes Mustern auf diesem Felde; gleichwohl sind Werke von wirklich durchschlagender Wirkung selten. Unter den Vertretern der symbolisch historischen Malerei vermissen wir Puvis de Chavannes; doch begegnen wir ihm später in einem andern Geschichtsgebiete. Zuvörderst lassen wir uns von einer interessanten Arbeit des Straßburgers Franz Ehrmann fesseln. Es ist ein Fragment von einem Friese, welches die Geschichte der Kunst veranschaulicht. In diesem Rahmen wird uns in etlichen zwanzig kleinen ausdrucksvollen Figuren die Kunstgeschichte der alten Griechen und Römer, die Barbarenzeit und das Mittelalter vorgeführt. In sinniger Verkettung zieht sich die Figurenreihe durch die Zeiten herauf. Hellas mit seinen Dichtern und Rhapsoden, Tragöden und Komöden, Bildhauern und Malern, Rom mit seinen Geschichtsschreibern und Rednern, Baumeistern und Vertretern der Kriegskunst, das Mittelalter mit seinen Klosterkünstlern und Architekten &c. vergegenwärtigt uns die Arbeit. Bilderzerstörer erinnern unter der Künstlerreihe an das Unheilvolle der Barbarenzeit. Auf die Malerei hat Ehrmann viel Fleiß verwendet und auch der Anordnung kann man nur seinen Beifall zollen.

Ein echt lyrischer Hauch durchweht die große Leinwand, mit der Louis Marie Baader, ein Schüler des Elsässers Yvon, im Salon vertreten ist. „Der Nachruhm" (la gloire posthume) lautet der Titel. Wir blicken in eine öde Gegend, auf ein düsteres, zerklüftetes, in Dämmerlicht gehülltes Haidefeld. In grauer Monotonie weitet der Himmel. Im Vordergrunde sitzt, herwärts schauend, eine jugendliche Frauengestalt. Lichtblond ist das glatte Haar, ein schmales schwarzes Band bereift das nicht unschöne Haupt. Den schlanken Leib umhüllt ein violettes Gewand. Palmzweige hält sie im Arm, am Herzen; sinnend zählt sie an den Fingern der erhobenen Hand, indeß mit goldenem Lorbeer belastet die andere Hand lässig herabhängt. Zu den Füßen der Gestalt ruht an der Erde hüftlings ein Greis mit blauer Lendenhülle, ein entschlafener Sänger; unter dem erstarrten Arme liegt des Todten vielgeliebtes Instrument. Zur Rechten der Sinnenden bettete der Tod rücklings einen andern Greis, in lichtgelber Hüftgewandung; die Manuscriptrolle, welche der Hand entfallen, deutet an, daß es ein Dichter. Die Gruppirung ist harmoniereich, die geistige Bedeutung des Auftritts, der Gedanke, treffend dargelegt, das Bild, in Summa, recht gelungen.

Alphonse Muraton trifft das Rechte, wenn er Frankreichs Genesung von der Zeit erhofft. Das Bild, welches er dem Gegenstande widmete, zeigt uns den alten Kronos, wie er mitleidig la France wieder auf die Füße zu bringen sucht. Die Anordnung verdient alles Lob. Der greise Saturn ging mit Glanz aus den Farbtöpfen hervor, und Muraton verlieh ihm, außer der traditionellen Gruppe in der Linken, ein Paar prachtvolle Flügel, deren luftgraue Schattirung gegen das Düstere des Wolkenhimmels trefflich absticht, item ein sauberes rothes Beinkleid. La France mit dem auf die Schultern herabgesunkenen schwarzen

Schleier, dem ausgiebig faltenreichen Trauerkleide und der goldumsäumten theuern Blau=Weiß=Rothen, die sie voll Inbrunst an's Herz drückt, und die hier allerdings so wenig fehlen durfte, wie in des jüngeren Couturier Revanchebilde, ist recht effektvoll. Schön ist dieses Weib Frankreich nicht; aber eine gewisse parisische Zartheit ist ihr nicht abzusprechen. Uebrigens scheint eine Pariserin zu dem Bilde gesessen zu haben; das blonde Köpfchen mit dem blassen Gesichtchen kann nur einer solchen angehören. Noch berührt die Trauernde mit dem einen Knie die Erde; aber schon setzte sie den anderen Fuß fest auf, und den rechten Arm des Kronos fassend, energisch zu ihm aufblickend, richtet sie sich weiter empor. Vom fernen Horizonte im Hintergrunde dämmert es herwärts über das mit Trümmern übersäete Gefild. Das Bild ist sauber und farbenfrisch gemalt. Schade, daß der Alte und sein Schützling in Bezug auf das Antlitz eine so triviale Behandlung erfuhren! —

Nach Muraton als Anreger bezüglich der Vaterlandsliebe darf William Adolphe Bouguereau als Verherrlicher der Nächstenliebe genannt werden. Der bekannte Nuditätenmaler schuf das Bildniß einer schönen Frau, die als Trägerin der veranschaulichten Idee in moderner Kleidung mit zwei nackten Knäblein auf dem Schooße dasitzt. Eine heitere Seelenruhe muthet uns aus dem Antlitz der Dame an. Es liegt darin Etwas, wie der Satz ausgedrückt: „Nehmet Euch der armen verlassenen Kindlein an!" Aber der Hauptreiz liegt für den Beschauer doch in dem Anblick des allerliebsten Kinderpaares. Die kleinen lichtblonden Krausköpfe mit den Rosenwangen und den Vollhändchen schlummern. Bouguereau erzielte in den Gesichtszügen einen Ausdruck kindlicher Unschuld und Anmuth von überzeugender Naturtreue und dem lieblichsten Effekte. Die Fleischtöne sind entsprechend zart gegeben und nicht etwa wächsern glatt und nüancelos, sondern in mattem Weißschimmer ungemein fein schattirt. Nur ein aufmerksames Auge vermag diese Aeußerung einer feinfühligen Künstlernatur nach Gebühr zu würdigen.

Recht drastisch veranschaulichte der Pariser Paul Albert Besnard in einem Frauenbilde den Herbst. Dem Charakter der Figur entspricht das Ueppige der Formen. Mit breitem Lächeln schaut die sitzend dargestellte Holde aus dem Rahmen uns an. Ein blaßgraues Gewand verhüllt die Gestalt zum Theil. Ein paar Feldblumen schmücken ihr dunkles Haar. In der Rechten hält sie ein mächtiges Kelchglas mit Rothwein, in der Linken ein Träublein reifer Weinbeeren. Rings um die Sitzende, an der Erde, verketten sich bis vorn herab reife Kornähren, Weintrauben, Aepfel 2c. mit rothen Rosen zu einem Herbstkranze von der sinnigsten Anordnung.

Ueberaus sinnig angeordnet ist ingleichen das Wandbild „Der Fischfang", mit dem Joseph Alexis Mazerolle das Muster zu einem Teppiche schuf, der, in den Gobelins gewirkt, in einem Saale im neuen Pariser Opernhause untergebracht werden soll. In dem hohen, schmalen Rahmen modellirt sich auf meergrünem Hintergrunde eine hüftlings gesehene, seitwärts blickende prachtvolle Frauengestalt mit einem Weidenast als Querholz unter den Füßen und rings sich emporwindenden blätterreichen Weidengerank. Das blondlockige Haupt schmückt eine flott gezackte Seemuschel von origineller Form. Ein goldiggrünes Gewand mit violettem Randfutter fließt von der linken Schulter in anmuthiger Faltung hernieder und schürzt sich unterhalb der rechten Hüfte mit einem Korallenknopf. Schultern, Arme und Füße sind unverhüllt, und in matter Wetterbräune treten die kräftigen, robusten Formen zu Tage. Mit der Rechten hält die Gestalt eine Riesenmuschel mit etlichen Fischen wider die Hüfte, in der Linken hält sie hoch ein Fischernetz empor. Die Leinwand ist ein Ergebniß ernsten künstlerischen Schaffens.

Ein herrlicher Linienschwung nebst hoher Formenanmuth kennzeichnet die nackte Mädchengestalt, in der Victor Thirion den Thau verherrlichte. Aufrecht, mit beiden Händen häuptlings das aufgelöste feuchte üppige dunkelblonde Haar schüttelnd, so daß rings blinkende Demantperlen herniederrieseln, schreitet die Liebliche gegen uns heran durch den frühlingsfrischen, von bläulichem Thauduft erfüllten Wald. Das Jungfrauenbild ist die Frucht eines hochkeuschen poetischen Empfindens und einer bedeutenden, technisch ausgebildeten, wohlgeschulten Schöpferkraft.

Die Dresdenerin Adelaide Salles=Wagner zeigt uns die nackte Wahrheit, wie sie sich von der verhüllten Lüge berücken läßt. Zersplittert liegt der Spiegel der Ersteren an der Erde. Die Maske abnehmend, zeigt ihr die Lüge ein geschminktes, hübsches, verführerisches Gesicht, ein echtes Hetärengesicht. Und bebend steht die Wahrheit vor ihr. Der Sinn ward von der Künstlerin treffend zur Anschauung gebracht. Die hüftlings gesehene Figur der blonden Wahrheit könnte trotz alledem etwas edler sein.

Recht zahlreich sind die Aussteller, welche nach Stoffen in der Götterwelt der Alten Umschau hielten; aber recht gering ist die Zahl derer, die den erbeuteten Stoff zu einer wirklich gehaltvollen Leistung verwertheten. Der Held Prometheus findet im Salon regelmäßig mehrfache Verwendung. Heuer benutzten die Sage von seiner Fesselung Joseph Victor Ranvier und Maurice Augustin Gomont. Gomont fesselte seinen schwarzhaarigen Helden vermittelst wahrer Ankerketten über eine Felskante und malte dazu einen Adler, der mit Anstand den Leberfraß voll=

führt; Ranvier, der in Kunstsachen ein Neolog zu sein scheint, begnügte sich nicht mit der mythologischen Ueberlieferung, fügte ein paar Figuren hinzu und bot dem Auge der Salongäste seine Künstlerthat mit der Bemerkung dar: „Die Befreiung des Prometheus". Im Vordergrunde liegt auf einer Felsplatte der nicht gefesselte Held; in der Linken hält er noch das Aststück mit dem Zeusfeuer. Mit ausgebreiteten Flügeln besorgt ein prächtiger Lämmergeier das Geschäft des Leberzerfleischens. Aber im Hintergrunde naht ein splitternackter Bogenschütz, wohl der Herkules, schon entschwirrt der Senne das mörderische Pfeilgeschoß, und das ist einleuchtend, im nächsten Momente windet sich der Geier verendend am Boden, und der fessellose Prometheus ist frei. Wer aber sind die beiden Frauengestalten, die Ranvier hier rechts im Vordergrunde, dicht neben der Fabelgruppe, postirte? Ist es eine Mutter mit ihrer Tochter? Fast scheint es so. Entsetzt ringt die Jüngere bei dem Anblick die Hände, indeß die Aeltere erwartungsvoll sich nach dem Schützen umsieht. Und was bemerke ich da? Die Mutter trägt die Scheitelschleife der Elsässerinnen? Nein, beim Himmel, für so — — gutmüthig hätte ich den Künstler doch nicht gehalten. Prometheus la France? Der Zünder desselben die Civilisationsfackel? Der Elsaß als entsetzter Zuschauer? Nun, wer sagt uns, daß Ranvier nicht mit dem Bilde einen tiefen Sinn offenbaren will? Hat das gefesselte Frankreich einmal ein Pavia befreit, so schütteln mit seiner Hülfe auch die Elsässer rasch ihr Joch ab, und dann ist Alles im alten Geleise. Die Elsässer warten nur darauf. Guter Ranvier!

Etwas ungleich Anziehenderes als der espritreiche Lyoner schuf der Pariser Armand Heullant mit seinem Venusopfer. Dort in dem lichten, heitern Tempelraume mit der kanellirten Säule und der weitgeöffneten, am Rahmen mit Laubguirlanden geschmückten Thür steht auf hohem, mehrstufigem, reich mit blaubebänderten Rosenketten bekränztem weißem Marmorsockel das vergoldete Standbild der Venus. In Spiralen steigt aus dem Räucherbecken zur Seite reichlicher Weihrauch empor, die glänzende Erzstatue bläulich umringelnd. Nebenan trat just zur Darbringung einer Opfergabe ein interessantes Pärchen vor: ein blondlockiges, in lichtes Gelb und Blau gekleidetes Mädchen und in tiefblauer und rother Tracht ein schwarzbrauner Knabe. Eben befestigte die kleine, niedliche Blondine in den farbenfrischen Gewändern an das Fußgestell der Venus einen Blumenkranz, und noch nesteln beide Häude an der duftenden Spende am weißen Marmor. Ein Bauer mit Turteltäubchen brachte der Knabe mit; dort steht es leer auf dem Mosaikboden. Und hier hebt der Vortretende in beiden Händen das weißgefiederte Vogelpaar empor und bietet es der Göttin an. Die Ausführung ist brillant.

Noch ein Bildchen von Heullant mustern wir mit Interesse, und das ist sein „Schlafender Endymion". Weiter ab, im Dickicht, ruht beim Morgengrauen der Schäfer. Hinwärts schreitet, uns den Rücken wendend, über Felsblöcke, durch Gestrüpp sich einen Weg bahnend, die reizende Diana. Just übersteigt sie das letzte Hinderniß, einen knorrigen Baum. Im belaubten Geäst steht mit dem rothen Bogen in der Linken, dem vollen Köcher an der Seite, lauschend, nach dem schönen Jüngling spähend, die schlanke Frauengestalt, indeß sich hinter ihr zwei große Windspiele tummeln.

Eine Diana mit zwei Windspielen malte auch Edmond Louis Dupain, ein Schüler Cabanel's, und zwar nahezu in Lebensgröße. Die Liebliche soll, nach dem Dichter Leconte de Lisle, „sicheren Fußes Feld und Berg überschreiten" und das hat allerdings Dupain sich wohl zu Herzen genommen. Gar schelmisch lächelnd blickt seine Heldin, in der Linken Bogen und Pfeil tragend, triumphirend mit der Rechten den erlegten Vogel emporhaltend, auf die beiden braunen Jagdhunde zu ihren Füßen nieder, die, eine heillose Magerkeit zur Schau tragend, mit Belfern und Jappen ihren Heißhunger zu erkennen geben und der Herrin die Beute gern streitig machen möchten. Sie ist auch mit hinterwärts malerisch im Winde flatternden Gewändern, einem bronzefarbenen und einem weißen, mit einer buntbebänderten Hängetasche versehen, ist hoch- und schlankwüchsig, ungemein zart und glänzend von Haut, fast ätherisch fein modellirt. Senke ich nun aber den Blick und mustere die linke Seite mit dem sicher auftretenden Fuße, so gedenke ich dabei doch unwillkürlich der hölzernen Puppen in den Schaufenstern der Kinderspielwaarenhändler, sowie der lendenlahmen Arethusa, mit deren Anblick Auguste Legras, aus der berühmten Pasteten- und Trüffelnstadt Perigueux, die Pariser beglückt.

Doch wer ist die blasse Hünin, die, auf dem blauen Meere einherspazirend, ihr langes goldenes Haar ringend, aus jenem Rahmen uns anblickt? Ein dunkles Ahnen sagt uns, — —. Richtig, da steht's! Jean Emile Bin heißt der Urheber des Bildes. Bin gefiel sich sonst regelmäßig im Darstellen nackter, braunhäutiger Riesen; aber Bin will nicht einseitig sein, auch einmal mit den Körperformen, dem Teint einer Venus, nach einem frischen Lorbeerblatt angeln; und wer weiß, vielleicht ist ihm das nicht zu verargen. Seine Venus Astarte ist unstreitig kunstvoll modellirt und in Linien und Formen keineswegs unbedeutend.

Das Urtheil des Paris wählte Philippe Parrot als Vorwurf zu einer Kunstschöpfung, und es darf ihn die Wahl nicht reuen, trotz der etwas konventionell schmutzigen Malerei. An dem Baum dort zur Linken steht als Zuschauer Hermes mit dem Schlangenstabe. Auf dieser Rasenbank ließ sich der junge Hirt nieder.

Und vor ihm stehen die von Zeus ihm zugesendeten drei Göttinnen: Here, Aphrodite und Athene. Eben überreicht der Jüngling der mittleren den verhängniß-vollen Apfel. Mit heftiger Geberde macht die braunhaarige Here ihrem Unmuth Luft. Regungslos, doch finsteren Blickes, auf ihren Speer gelehnt, steht die in Kriegertracht erschienene, behelmte, schwarzäugige Athene. Aphrodite doch, die blondlockige mit den Azuraugen, tritt, jedweder Hülle baar, verschämt lächelnd, den Apfel in Empfang zu nehmen, vor. Die Gruppirung ist pikant; aber, aufrichtig gestanden, das Aussehen des Paris gefällt uns nicht: den Hirten da hätte Homer schwerlich seiner Schönheit wegen besungen.

Mit einer Fülle lieblicher Mädchengestalten bewarb sich Henry Pierre Picou, ein Schüler des Paul Delaroche, heuer um den Beifall der Kritik. Die Leistung ist anziehend, fesselnd, geistvoll. Fernab im Hintergrunde treibt mit dem Pfeile drohend der Schelm Amor sein Wesen. „Rette sich, wer kann!“ heißt es. Und vor der Drohung des Liebesgottes nimmt den Bergpfad hinab eine Schaar junger, reizender Mädchen Reißaus. In den zehn Figuren tritt in seiner vollen Lieblichkeit der Reiz der Unschuld, des Unbewußten, jungfräulichen Bangens und Zagens, sowie eine bezaubernde Jugendfrische zu Tage. Aber auch dem Jugendlich-Schelmischen und Muthwilligen, dem sich lichtenden Dunkel in der zum Liebesbewußtsein erwachenden Mädchenseele trug der Künstler Rechnung. Es ist wie ein sinniges Durcheinander aufblühender und geschlossener Knospen im Rosenhain.

Anmuthig, frisch, mit feinem Spotte gewürzt ist die Figurengruppe, welche der Pariser Emile Levy uns vorführt. Die Hauptrolle spielt hier nicht Amor, sondern die Narrheit. Amor hält den Bogen und will losdrücken; aber seine Gefährtin mit der Narrenkappe und den Knöchelschellen lenkt ihm die Hand und zielt. Und so geschieht es, daß der kleine Schelm mit seinen Pfeilen so viel Unheil anstiftet, so oft ein unrechtes Herz trifft, und selbst bei alten Gecken Liebeswahnsinn erzeugt. Liebesstudien scheinen Emile Levy's Lieblingsbeschäftigung zu sein; auch das Lenz-Idyll, welches er vor einem Jahre ausstellte: Knabe und Mädchen, d. h. ein Vorstadt-Gamin und ein parisisches Evchen, die auf einem Esel durch den Wald reiten, ließ darauf schließen.

Ein recht hübsches Bild ist des Parisers Joseph Edouard Dantan „Herkules zu den Füßen der Omphale“. Die Beiden haben einen Tausch vollführt. Die reizende Fürstin hat auf dem Lager unter dem Zeltdach in der Säulenhalle als Sohn des Zeus thronen wollen, und der Held hat der Caprice der Schönen, bei der er Sklavendienste verrichtet, ihr seine Attribute abtretend, entsprochen. Dort ruht nun Omphale, lässig den rechten Arm ausstreckend, mit der Löwenhaut an Kopf und Schultern, mit der senkrecht auf den Marmorgrund gestellten Riesenkeule in der Linken und freut sich lächelnd ihres Triumphes. Und hier am Fußende des Lagers hockt Herkules mit dem schmalen weißen Stirnbande der Holden im schwarzen Haargelock, dem zierlichen Halsband der Gebieterin am braunen Stiernacken, zieht den Faden mit der Spule vom Rocken und schaut in Demuth mit einem fragenden Blicke zu der mächtigen Herrin auf. Das Verhältniß ist gut dargelegt.

(Fortsetzung folgt.)

Die bayerische Abgeordneten-Kammer und der Neubau der Münchener Kunst-Akademie.

(Schluß.)

Nicht 75, sondern 110 Schüler habe man wegen Mangels an Raum fortschicken müssen, weil man nicht mehr als 100 unterbringen kann. Und doch verkünde man es mit Stolz, wenn auf unseren Universitäten 10 Studirende mehr zugehen.

Im Budget habe die Staatsregierung 2 Millionen für Neubauten im Interesse der Wissenschaft (Universitäten und polytechnische Hochschule), 250,000 Gulden für die Industrieschule, ja sogar 50,000 Gulden für ein besseres Asyl der armen krüppelhaften Kinder eingestellt, im Interesse der Akademie aber habe sie 40,000 Gulden verlangt, um damit eine Kunstanstalt (die kgl. Glasmalerei) zu zerstören, einen Kasten auf dieses Gebäude zu bauen und dadurch die Glyptothek und die Propyläen, das Schönste vielleicht, was in neuerer Zeit je gebaut worden, mit einem solchen Hintergrunde zu verunzieren.

Das sei es, was unserer Hochschule der Kunst geboten werde.

Schließlich empfahl Redner den Ausschußantrag auf's Wärmste, der die Steuerkraft des Landes nicht belaste und sprach die Hoffnung aus, daß nach Herstellung eines solchen Akademiegebäudes die Staatsregierung der christlichen Kunst wieder mehr Rechnung tragen werde. Auch die aus der Akademie verbannte Architektur müsse wieder in die ihr gebührende Stellung an der Akademie eingewiesen werden, während sie jetzt an der polytechnischen Schule untergebracht sei. Die neue Akademie müsse eine Bildungsanstalt nicht blos für Maler und Bildhauer, sondern für das ganze Volk werden.

Nachdem der Antragsteller unter lautem Bravo geendet, erhob sich der katholische Pfarrer Rußwurm gegen den Antrag, den er nicht als nothwendig erkennen kann. Was solle denn überhaupt der Kunst mit einem großen Gebäude genützt sein? Der Geist mache lebendig, der Leib, das Gebäude, nütze nichts. Tüchtige Lehrer und tüchtige Schüler würden auch im alten Akademiegebäude Tüchtiges leisten. König Ludwig I. habe Künstler herangezogen, um die uns die Welt beneide, aber er habe dazu kein großartiges Gebäude gebraucht. Auch von anderen Anstalten müßten Schüler wegen Mangel an Platz weggewiesen werden. Zudem seien die Räume der Akademie nicht zu eng, wenn man sie nur ausnutzen wollte. Seit der Antrag des Herrn v. Miller eingebracht worden, möge es anders sein, kurz vorher aber seien großartige Räume Künstlern überwiesen gewesen, die durchaus keine Schüler, sondern selbständige Meister waren, denen es gar nicht Noth gethan, sich vom Staate Ateliers beschaffen und beheizen und beleuchten zu lassen. König Ludwig I. habe die Künstler nicht in schöne glänzende Räume eingepfercht, sondern sie zu Studien nach Außen geschickt, ihnen reichlich Stipendium und Unterstützung gegeben. Das solle die Staatsregierung auch jetzt thun.

Herr Antragsteller habe gesagt, Frankreich, unserm Erbfeinde, gebühre vor Allem, was Kunst und Geschmack angeht, die Palme. In allen liberalen Blättern aber sei zu lesen: die Franzosen sind ein verlottertes, verkommenes Volk, und Deutschland marschire jetzt an der Spitze der Kunst und Wissenschaft. (Bewegung.)

Er wisse nicht, wer Recht habe, aber unlieb sei es ihm, daß allemal bei Geldbewilligungen auf andere Länder hingewiesen werde, sofern dort mehr ausgegeben werde, als in Bayern. Werde aber weniger ausgegeben, so weise kein Mensch in diesem Saale darauf hin. (Große Heiterkeit.) Für uns könne nur das Bedürfniß Maß geben. In den Motiven des Herrn Antragstellers heiße es, dem Künstler gehöre die ganze Welt. Wenn ihm die ganze Welt gehöre, so werde er doch nicht versetzen sein auf den kleinen Fleck in München. (Oho! Bewegung.)

Herr Antragsteller habe gesprochen, als ob in Bayern gar nichts für die Kunst geschehe, während nach Ausweis des Budget die Staatsregierung für ein Jahr die Summe von 265,233 Gulden für den Zweck der Kunstausbildung verlangt und der Ausschuß sie auch bewilligt habe.

Dann machte Redner den Versuch, den Antragsteller zu widerlegen, der die Ansicht ausgesprochen, man fördere bei den Staatsbauten die Kunst zu wenig.

Wenn Herr v. Miller beklage, daß der Stern der Kunst im Untergange, so trügen eben die Zeitverhältnisse viel dazu bei. So lange Deutschland eine große Kaserne, werde sich die Kunst nie so entfalten können, wie in der Friedensperiode unter König Ludwig I. (Beifall rechts.) Noch fehle dem Projekt eine reelle Grundlage und hauptsächlich deshalb sei er gegen den Antrag.

Was die Kunst selbst anlange, so sei an Stelle des herrlichen Geistes eines Cornelius, eines Schwanthaler der Materialismus, der Realismus und das nackte Heidenthum getreten, das seinen Ausdruck finde in Verhöhnung und Verspottung des Christenthums, namentlich der katholischen Religion. (Rufe rechts: Sehr richtig; sehr wahr!)

Er sei von großem Schmerz erfüllt worden, als er in Berlin vorüberging an den Schauläden der Kunsthandlungen und Kartons ausgestellt fand, wodurch der ohnehin gegen den Katholicismus gehässige Pöbel Berlins im Hasse gegen alles Katholische noch mehr aufgeregt und fanatisirt worden sei. Und diese Kartons hätten hergerührt von einem berühmten Meister und Lehrer an der bayerischen Akademie. Und wer gegenwärtig auf dem Residenzplatze vorübergehe, sehe stets eine Schaar Leute vor einer Kunsthandlung stehen und zwar vor einem Geschenke, das dem deutschen Volke gemacht worden, vor dem neuen deutschen heiligen Michael. „Es stellt vor eine rohe plumpe Gestalt, bedeckt mit der Pickelhaube, mit einem Schwert in der Hand, mit dem sie losschlägt auf jenen edlen Greis, den 200 Millionen Katholiken als das Oberhaupt der katholischen Kirche, als den sichtbaren Stellvertreter Jesu Christi, als den edelsten und besten und muthvollsten Mann der ganzen Gegenwart innig verehren und lieben. (Rechts: Bravo!) Diese plumpe Gestalt tritt wüthend herum auf Gestalten von Priestern und Mönchen. Haben Sie jemals eine erbärmlichere Karrikatur, eine größere Gehässigkeit gegen alles Katholische, einen größeren Mangel an Toleranz gesehen, als sich in diesem Bilde ausdrückt? (Rufe rechts: Sehr richtig!) Was würde man protestantischer Seits dazu sagen, wenn an der Stelle des Papstes, der Priester und Bischöfe die Reformatoren zu sehen wären? In ganz Europa gäbe es keine Regierung, die so etwas dem Protestantismus gegenüber dulden würde, was die Katholiken in dem unglückseligen deutschen Reiche, auch in Bayern sich gefallen lassen müssen.

Wenn die Kunst als wahrhafte Tochter des Himmels in den richtigen Bahnen bleibt, wenn sie die Ideen der Wahrheit, Schönheit und Tugend zur Darstellung bringe, dann sei sie allerdings geeignet, das ganze Volk zu bilden und zu veredeln. Wenn sie aber herabsinkt und sich in Koth und Gemeinheit wälzt, wenn sie sich ergeht im Hasse gegen das, was Anderen ehrwürdig und heilig, so bilde sie das Volk nicht, so fanatisire und verderbe sie es. (Lebhaftes Bravo rechts!)

Abg. Lampert sprach warm für den Ausschußantrag, da es unleugbar, daß die Räumlichkeiten des Akademiegebäudes nicht mehr ausreichten und es Pflicht des Landes sei, die Mittel zur Ausbildung junger Künstler zu schaffen.

Abg. F. X. von Hafenbraedl erklärte, er ehre und achte die Kunst, wenn sie der Veredlung des Volkes diene, aber er verachte sie, wenn sie gerade dazu da sein soll, wenn sie sich in der Beziehung besonders zeigt, ein Volk zu verderben, ein Volk zu entsittlichen. In Betreff der Unterstützung einer solchen Kunst halte er es für Gewissenspflicht, keinen Heller zu verwenden. Als Hauptsache erscheine ihm, daß die Sache nicht so pressant sei. Die Eisenbahnen seien an sich auch Kunstwerke, und der Landtag habe für Eisenbahnen wohl deshalb Millionen bewilligt, weil sie künstlerische Anstalten sind, welche auch dem Nutzen des Volkes dienen. „Die Walhalla oder die Befreiungshalle kann man bewundern als große Werke der Kunst, aber unsere Eisenbahnen mit ihrer Bequemlichkeit für den Verkehr und ihren Bauten sind auch Kunstwerke." Uebrigens mache er sich gar keine Hoffnung, daß unter der gegenwärtigen Regierung, unter dem gegenwärtigen Kultusministerium insbesondere die religiöse Kunst eine andere Pflege, eine andere Förderung erhalten werde als die Katholiken sie bisher erfahren mußten, und darum stimme er gegen den Antrag. Man solle dem nächsten Landtage nicht vorgreifen, und er bitte deshalb, das Postulat bis zum nächsten Budget-Landtage zu vertagen.

Abg. v. Schauß gab der Kammer zu bedenken, daß im gegenwärtigen Augenblicke die ganze gebildete Welt auf sie sehe. Würde der Antrag abgelehnt, so werde Jedermann fragen: wie konnte man in Bayern, dessen größte Lichtseite in der Pflege der Kunst liegt, so über Kunst sprechen und aburtheilen, wie geschah? Würde der Antrag abgelehnt, so würde allerwärts und allerwärts ausposaunt werden, Bayern sei im Innern eben doch noch ungenügend civilisatorisch entwickelt, sonst würden dessen Volksvertreter Alles bewilligen, um die Kunst weiter zu bilden, zu der Ludwig I. zu Bayerns Ehre und Ruhm den Grund gelegt. Wenn die Kunst in intoleranter Weise gegen die Genossen einer anderen Konfession auftrete, so sei das allerdings nicht zu billigen, aber dafür könne die Akademie nichts. Uebrigens seien nicht blos in den Werken Kaulbach's solche herbe Anspielungen auf die konfessionelle Zeitgeschichte zu finden: in dem Altarbild einer Münchener Kirche sei Luther als in die Hölle fahrend dargestellt*), und da möge man denn den deutschen Michael mit der Höllenfahrt Luthers kompensiren. „Die Kunst ist frei und läßt sich nicht durch Kammervota binden!" Es handle sich nicht um Erweitern der Akademie, sondern um Erhalten dessen, was wir besitzen. Sähen sich die großen Künstler an unserer Akademie in ihren gerechten Hoffnungen getäuscht, so würden sie kaum dem Rufe nach anderen Staaten widerstehen. In Berlin, Wien und Dresden suche man große Künstler und Lehrer. Man möge nur sehen, welche Räume unserm großen Bildhauer Zumbusch in Wien angewiesen sind, demselben Künstler, den man wegen Mangels einer dotirten Stelle aus München hat ziehen lassen müssen, und man frage ihn, warum er nach Wien gegangen. „Er wird antworten, weil dort die Regierung und das Volk einsichtig genug sind, die Bedürfnisse der Kunst und der Künstler zu erkennen, weil Regierung und Volk wissen, daß der Künstler nur dann freudig arbeiten kann, wenn er umgeben ist von lichten, schönen Räumen, wenn die zur Kunstthätigkeit unentbehrliche Seelenstimmung nicht beeinträchtigt wird durch schlechte Räume und mißliche Verhältnisse, die ihm die gute Laune zur Arbeit verderben."

Man sage nicht, warum hat die Regierung nicht mehr verlangt, wenn sie mehr braucht? Daran habe dieselbe ganz gut gethan, denn sie durfte hoffen, es werde dem Parteigenossen nicht gesagt werden, was ihr aus Parteirücksichten mit gewiſſer Berücksichtigung gesagt worden wäre. Zudem habe die Regierung nur etwas über 200,000 Gulden verlangt, währeud die Kammer für Pferdezucht allein 300,000 Gulden bewilligt habe.

Wenn Herr Kollege Rußwurm darauf hingewiesen, auch von anderen Unterrichtsanstalten würden Schüler mangelnden Raumes halber weggewiesen, so habe er vergessen, daß Bayern mehrere Gymnasien ꝛc. habe, aber nur eine Akademie, und daß der von ihr zurückgewiesene Schüler jedenfalls aus Bayern gehen müsse. Wenn derselbe ferner auf gewisse Dinge im Kunsthandel hinweise, die ihm vom sittlichen Standpunkte nicht konvenirten, so dürfe er doch nicht glauben, daß diese Dinge Erzeugnisse der Münchener Akademie seien. Verhütet wurden sie nur durch die Pflege der Kunst in der großartigsten Weise und mit den größten Mitteln, nicht nur um der wahren Künstler willen, die solche Arbeiten verschmähten, sondern auch um den Kunstsinn des Publikums zu bilden.

Herr von Hafenbraedl scheine in der Kunst etwa ein Rennpferd zu sehen, mit dem man große Wetten gewinnen könne,

*) Unrichtig. Cornelius stellte auf dem jüngsten Gericht nur einen heuchlerischen protestantischen Geistlichen dar.

einen Luxusgegenstand, der für das Volk nicht nothwendig sei. Aber man sehe nur, wie in Folge der Thätigkeit unserer Maler- und Kunstgewerbeschulen in den letzten Jahren sich unsere Industrie gehoben habe. Die Kunst habe auch direkt einen materiellen Nutzen, indem sie auf die Produktionsfähigkeit des Landes einwirke. „Auch die Kunst ist Religion, auch die Kunst ist Schule, auch die Kunst ist ein Volksbildungsmittel!"

Auch Kalb und Craemer sprachen mit Wärme für den Ausschußantrag, der einstimmig gefaßt worden.

Kultusminister v. Lutz betonte die absolute Nothwendigkeit eines Neubaues im Interesse der Disciplin, des Ueberblickes über die Arbeiten und Leistungen der Schüler. Die Regierung habe eine bezügliche Summe im Budget eingesetzt, die man zu niedrig nenne. Sie habe geglaubt, es könne nicht Alles auf einmal geschehen und hätte gern den Antrag eingebracht, der jetzt der Kammer vorliege, wenn sie in der Lage gewesen wäre, auf die außerordentlichen Mittel Bedacht zu nehmen, die der Ausschuß vorschlage. Aus den laufenden Einnahmen sei eine solche Summe eben nicht zu beschaffen. Die Staatsregierung sei übrigens ganz mit dem Ausschußantrag einverstanden, denn sie wolle keine stümperhafte, ungenügende Lösung der Frage.

Wenn der Staatsregierung der Vorwurf gemacht werde, daß an öffentlichen Gebäuden nichts für die Kunst geschehe, so lehne er es Namens der Regierung ab, die Adresse für diesen Vorwurf abzugeben; die richtige Adresse sei hier im Hause, wo schon so viel deklamirt worden über die verschwenderischen Façaden und all die Luxusdinge, die an öffentlichen Gebäuden vorgekommen seien.

Was die religiöse Kunst betreffe, so werde nach Genehmigung des Ausschußantrages an der Akademie eine neue Professur für religiöse Kunst errichtet werden. Aber damit und mit den für die Kunst bewilligten Summen sei es weitaus nicht gethan, wenn nicht Mäcenaten für die kirchliche Kunst sich fänden, wenn nicht öffentliche Gelder reichlicher als bis jetzt für Kunstwerke verwendet würden. In dieser Richtung aber könne Niemand segensreicher wirken als der Klerus selber, wenn er die für Dekoration von Kirchen zusammengebrachten Summen nicht an Stümper und Schmierer gäbe. Es sei von der Architektur die Rede gewesen, die an der Akademie gelehrt werden müsse. Aber für's Erste fehle es an Geld für Errichtung einer solchen Professur an der Akademie und dann genüge für den Architekten der ästhetische Unterricht allein nicht, der denn doch in der Hauptsache allein an ihr geboten werden könnte. Uebrigens werde am Polytechnikum auch nicht blos die technische Seite der Architektur kultivirt; wo ein Neureuther lehre, werde gewiß die ästhetische Seite der Architektur nicht vernachlässigt.

Anlangend die Organisation der Akademie, so sei man wohl auf dem rechten Wege; es würden an dieser mancherlei allgemeine Vorkenntnisse gelehrt, ohne die der Besuch einer Meisterschule niemals fruchtbringend werden könnte. Und was dann noch geschehe, sei in der That nichts Anderes, als die Thätigkeit einer Sammlung von Meisterschulen.

Was die heut so sehr bemängelte Richtung der Kunst betreffe, so wolle er lediglich bemerken, daß seine persönlichen Gefühle für den Meister, der kürzlich von uns geschieden, ganz andere seien, als die der Herren Nußwurm und v. Hafenbraedl. Wer mehr Genossen auf seiner Seite zählen werde, das werde vielleicht eine spätere Zeit lehren; er fürchte deren Urtheil nicht. Ein Künstler, der noch in neuester Zeit auch einen Nero mit seinem Vordergrund geboten, könne unmöglich zu den Verächtern der Religion gezählt werden. Uebrigens lebe der Mann nicht mehr, und es könne sich deshalb bei der Richtung unserer Akademie nicht mehr um ihn und seine Richtung handeln.

Man habe gesagt: Wir wissen ja gar nicht, wohin das Gebäude zu stehen kommen soll, wir haben weder Plan noch Kostenvoranschlag. Das sei aber nichts als eine Ausflucht, ein Mangel an gutem Willen; Pläne könnten ja der Natur der Sache nach erst angefertigt werden, wenn der Architekt den Bauplatz kenne. Zuerst müsse dieser feststehen.

Es sei in der That richtig, daß den Einzelstaaten ein großer Theil ihres künftigen Berufes in Pflege der Kunst und Wissenschaft gegeben sei. Aber es handle sich auch heute um einen Wettkampf, um einen Wettkampf zwischen dem Herrn Antragsteller und den hinter ihm stehenden Künstlern einerseits und der Regierung andrerseits. Möchte es doch auch ein Wettkampf sein zwischen der Kammer und der Staatsregierung, dann riefe er mit Vergnügen aus: „Gott sei Dank, ich bin überwunden!"

Herr v. Miller bemerkte in seiner Schlußäußerung als Antragsteller: wenn ein nun verstorbener großer Künstler in seinem Uebermuthe und Muthwillen etwas gethan hat, was er nicht hätte thun sollen, deswegen unserer Jugend den Kunstunterricht unmöglich machen, sei doch gewiß eine falsche Logik.

Nach den Schlußworten des Referenten Dr. Schmid, in welchen er namentlich auf die Verdienste der Kirche um die Kunst hinwies und aufforderte, in die Fußtapfen der Kirche und der Päpste zu treten, nahm die Kammer den Ausschußantrag mit 92 gegen 46 Stimmen an.

Kunstliteratur.

R. B. **Von Fischbach's „Album für Wohnungs-Dekoration"** (Kunst-Chronik VII, Nr. 14) sind (im Selbstverlage des Verfassers) zwei neue Hefte erschienen. Das eine enthält zwölf Teppich-Muster, leider nur in Photographie-Druck (während gerade die Farben für Teppiche doch sehr wesentlich sind), welche zum größten Theil in der berühmten Fabrik von Ph. Haas in Wien, zum Theil aber auch von Roscamp in Springe bei Hannover ausgeführt sind. Ein einleitender Text giebt über das Princip der Ornamentik von Teppichen und die verschiedene Art der technischen Herstellung derselben genügende Auskunft. — Das zweite Heft, welches den Separat-Titel „Die Tapeten-Dekoration" trägt, enthält 27 Muster zur Dekoration von Wänden und Plafonds mit gedruckten Tapeten. — Daß alle diese Muster durchaus stilvoll und mit künstlerischem Gefühl behandelt sind, bedarf bei einem Manne wie Friedrich Fischbach, der wie wenig Andere nach dieser Richtung hin bahnbrechend auf dem Gebiete der Kunst und Industrie gewirkt hat, kaum der Erwähnung. — Möchten die versprochenen Hefte „Tapeten" und „Tischzeuge" recht bald nachfolgen.

Nekrolog.

W. B. **Victor Baltard**, ein hervorragender Pariser Architekt, starb am 14. Januar d. J. 63 Jahre alt nach längerer Krankheit. Seine klassischen Studien machte er im Lyceum Henri IV., seine architektonische Laufbahn unter der Leitung seines Vaters Baltard, der Architekt, Graveur und geschickter Zeichner war, sowie unter der Leitung des Malers Lethière. In der École des Beaux-arts zu Paris erhielt er 23 Jahre alt den Architekturpreis für den Entwurf einer Militärschule und ging dann nach Italien, von wo er interessante Studien über die Gräber von der Etrusker Zeit bis zur Renaissanceperiode, Studien über die Villa Medicis in Rom und Aufnahmen, sowie Restaurationsarbeiten des Theaters des Pompejus einsendete. Von Italien zurückgekehrt, wurde Baltard als Inspektor bei den Bauten des Archivs, des Conservatoire des Arts et Métiers, der Weinhalle und der Ecole normale angestellt. Im Jahre 1842 erhielt er einen Lehrauftrag an der Kunstschule und wurde zum Inspektor der Stadt Paris und des Seine-Departements ernannt. Man übertrug ihm die Restauration einer großen Anzahl von Kirchen: S. Eustache, S. Severin, S. Etienne du Mont, S. Augustin und die Treppe im Ehrenhof des Stadthauses, wie er auch die Festdekorationen daselbst leitete, die so mannigfaltig und schön unter seiner Leitung sich gestalteten. Seine Markthallen gehören zu den intessantesten Nutzbauten; die von Jolly ausgeführten Eisenkonstruktionen haben darin eine ästhetische Ausbildung erfahren; sie sind das Vorbild geworden für viele ähnliche Aufgaben. Bei der Kirche S. Augustin versuchte Baltard in analoger Weise eine harmonische Verbindung zwischen Eisen- und Steinkonstruktion. Baltard, im Jahre 1860 zum Direktor der städtischen Bauten unter dem Regime Hausmann ernannt, hat in 10 Jahren bei dem Aufschwunge, den Paris nahm, Außerordentliches geleistet. Er war auch der thätigste Beförderer der neuen Zeichenschule, und es war ihm zum Bedürfniß geworden, darin jungen Künstlern und den strebsamen arbeitenden Klassen Unterricht zu geben und sie für alles Schöne und Große zu begeistern.

Der Architekt Karl Tietz ist am 3. August in Döbling bei Wien im Alter von 43 Jahren verschieden. Zur Zeit des Ausbaues der Ringstraße einer der meistbeschäftigten Architekten Wiens, gingen aus seinem Atelier in kurzer Zeit eine sehr bedeutende Zahl von schönen Zinspaläſten und die drei größten der neuern Hotels der Stadt hervor, denen allen eine seltene Zweckmäßigkeit in der Anlage nachgerühmt wird. Vor vier Jahren wurde ihm noch der Auftrag, im Verein mit Hansen die neue Börse zu bauen, doch vor der Inangriffnahme des Werkes schon wurde sein ungemein reger und strebsamer Geist von Nacht umfangen und seit Weihnachten 1872 fristete er ein von seinen Angehörigen und Freunden beklagtes Dasein, aus dem ihn erst jetzt nach außerordentlich schmerzvollen Krankheiten der Tod erlöste. — Die Architekten Wiens verloren in ihm einen Kämpfer, der treu und aufrichtig nur immer das Beste und Schönste anstrebte und mit Wort und That durchzusetzen bemüht war, die Hansen'sche Schule speziell einen ihrer begeistertsten Verehrer. Seine zahlreichen Schöpfungen werden seinen Namen auf die Nachwelt bringen.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Die Permanenten Kunstausstellungen zeigten in den letzten Wochen eine reiche Zahl von neuen Bildern, die meistentheils für die Berliner Ausstellung bestimmt waren. Bei Ed. Schulte hatte Friedrich Boser ein Gemälde ausgestellt, welches eine junge Wittwe mit ihrem Töchterchen in der Kirche darstellt. Der anmuthige und seelenvolle Ausdruck der Köpfe, die feine Zeichnung und die solide Durchbildung des Ganzen machte einen höchst vortheilhaften Eindruck, der noch durch die geschickte Behandlung der verschiedenen schwarzen Stoffe in der ländlichen Trauerkleidung wesentlich erhöht wurde. Ein großes Bild von C. M. Seyppel verdiente ebenfalls alles Lob. Dasselbe versetzt uns in den Rathhaussaal eines Dorfes, in welchem sich der Gemeindevorstand mit dem Bürgermeister und dem Pfarrer versammelt haben, um das neue Altargemälde in Augenschein zu nehmen, welches der am Tisch sitzende Künstler soeben abgeliefert hat. Der Ausdruck in den verschiedenen Figuren ist höchst charakteristisch und wirkungsvoll wiedergegeben. Die Farbe ist tief und gesättigt. Fräul. Ernestine Friedrichsen hat uns schon oft durch rühmenswerthe Gemälde erfreut; ihr neuestes Werk: „Kirche in Masuren" mit den fremdartigen Gestalten in malerischem Nationalkostüm reiht sich denselben würdig an. Dasselbe können wir von Salentin's „Bauerkindern" sagen, die schüchtern einen eleganten Saal betreten, dort Blumensträuße abzugeben. Der Künstler hat das Motiv schon früher in ähnlicher Weise behandelt. Josef Scheurenberg macht mit der „Amüsanten Lektüre" einen außerordentlichen Fortschritt. Er zeigt uns zwei junge Damen in Rococo-Tracht, von denen die eine der Freundin, die mit einer Handarbeit beschäftigt ist, etwas vorliest. Der Gegenstand ist also ziemlich unbedeutend. Doch hat es der Künstler verstanden, demselben durch den Ausdruck der Köpfe, die Pracht der Kleider und des Gemachs und den Zauber eines blühenden Kolorits erhöhtes Interesse zu geben. Carl Hübner's Bild: „Kinder, die hinter einem Felsen Schutz bei einem Gewitter suchen", zeigt die bekannte Weise des Meisters. Höchst charakteristisch und drastisch hat Woltze einen Handwerksburschen dargestellt, der seine Zeche nicht bezahlen kann und sich der vor ihm stehenden Kellnerin dies zu gestehen scheut. Zwei Jäger, welche im Schnee die Spuren des Wildes verfolgen, brachte E. Bosch zur Anschauung. Landschaft und Figuren sind höchst geschickt behandelt, doch vermochte uns die Auffassung nicht recht zu interessiren. Der Madonnenkopf von H. J. Sinkel gehörte zu jenen süßlich glatten Heiligenbildern, die früher so beliebt waren. W. Camphausen hat für das 8. Husarenregiment eine Scene aus der Schlacht bei Waterloo gemalt, worin sich dasselbe besonders ausgezeichnet. Das große Reiterbild mit vielen Figuren entsprach den Anforderungen, die man an seinen bewährten Urheber zu stellen berechtigt ist. Unter den Landschaften zeichnete sich H. Krüger's „Vico an der Straße nach Sorrent" in hohem Grade durch Feinheit in Stimmung und Ton, sowie künstlerische Ausführung aus, wogegen die „Große Heimkehr vom Felde bei Abendsonnenbeleuchtung" von L. Kolitz dieser Feinheit gänzlich entbehrte. Ein Motiv aus dem Schwarzwald von C. Fahrbach und zwei Landschaften von F. W. von Winterfeld erschienen dagegen recht anerkennenswerth, und Richard Burnier bewährte in einem holländischen Motiv mit vielen Kühen seine naturwahre Darstellungsweise, die er durch eine außerordentliche Menge von Studien und aufmerksame Beobachtung der Lichtwirkungen gewonnen. Leider verführt eine virtuose Technik den begabten Künstler häufig zu einer allzu dekorativen Behandlung. — Bei Bismeyer & Kraus befanden sich viele hervorragende französische Gemälde. Von den heimischen Meistern hatte Carl Lasch ein ergreifendes Bild eingesandt, das in Komposition und Malerei vortrefflich zu nennen ist. Der Gegenstand gehört freilich wieder zu den vielen Leichenzügen und Todtenklagen, die seit dem berühmten „Begräbniß" von Knaus hier gemalt worden sind, und wenn wir einerseits auch wünschen möchten, daß diese Darstellungen ihr Ende erreichten, so ist es andererseits wieder höchst interessant zu sehen, wie die verschiedenen Meister den verwandten Stoff auf mannigfaltige Weise auffassen und behandeln. Das neue Werk von Lasch hat nur fünf Figuren. Es versetzt uns in ein Bauernhaus. Zwei weinende Mädchen klagen um einen geliebten Todten, während das dritte Kind am Boden mit der Puppe spielt, da es noch zu jung ist, um den Verlust zu begreifen. Eine alte Frau schreitet mit ihrem Knaben, der einen großen Kranz trägt, dem Seitenzimmer zu, durch dessen geöffnete Thür wir das Fußende eines Sarges sehen, den sie bekränzen wollen. Der Ausdruck in den Figuren ist sehr gelungen, und die ernste Farbenstimmung erhöht die mächtige Wirkung des Ganzen. Einen heitern und sehr anmuthigen Eindruck dagegen macht C. Böker's Jahrmarktscene, die uns mehrere ländliche Kinder am Drehbret zeigt, dessen Besitzer eine gut individualisirte Erscheinung bot. Im Hintergrunde sehen wir das bunte Treiben der Dorfbewohner zwischen den Buden, die jene musternd betrachten. Das große Bild gehört zu den besten Werken des eifrig vorwärts strebenden Künstlers. Die beiden Genrebilder von Nicutowsky mußten dagegen sehr unerfreulich berühren, da sie sich in keiner Weise auf der Höhe früherer Leistungen des begabten Malers halten. Die Gegenstände haben etwas Gesuchtes und Unverständliches, und die Malerei ist dünn und bunt. Ein großes Bild von G. Hornemann erfreute aber um so mehr und vereinigte viele gute Eigenschaften. „Die heiligen drei Könige mit ihrem Stern" wurden uns hier vorgeführt, wie sie von der Dorfjugend begleitet in einem Bauernhause einkehren, dessen Bewohner sie staunend empfangen. Die vermummten Gestalten und der sprechende Ausdruck in den andern Gruppen verdienen dasselbe Lob, wie die tüchtige malerische Behandlung. Ueber „Die Waisen" von Fr. Boser können wir uns ebenso günstig aussprechen, wie über das oben erwähnte Bild desselben Künstlers, zu dem es ein passendes Gegenstück abgeben würde. C. Wagner's Genrebild gefällt uns viel besser, als frühere Sachen dieses Malers, was wir von Fr. Sonderland's „Zeitunglesenden Bauern" nicht behaupten können. Noch weniger aber von den beiden „Betteljungen" von Fräul. Auguste Ludwig, die uns trotz der guten Malerei durchaus nicht interessiren können. Ein eigenthümliches Farbenproblem hat G. Kronenberg zwar sehr glücklich gelöst, aber weshalb er sich diese äußerst schwierige Aufgabe gestellt hat, ist uns durchaus unverständlich. Wir sehen nämlich einen Pagen, der ganz in grelles Roth gekleidet ist, und dieses Roth in Wamms und Tricots so leuchtend wie möglich zur Geltung zu bringen, scheint die einzige Aufgabe des Malers gewesen zu sein. Kopf und Hände des eingeschlafenen Jünglings wirken natürlich dunkel und farblos, und unserer Ansicht nach sind es doch gerade sie, die dem Künstler eine würdige Aufgabe bieten, sei es nun, daß er das Hauptgewicht auf den seelischen Ausdruck oder auf eine leuchtende Karnation legt. Die Goldtapete des Hintergrundes, die Tischdecken, Sessel und Teppiche sind vortrefflich zu jenem brillanten Roth gestimmt und mit tadelloser Technik ausgeführt; so sehr wir aber auch das Bild bewundern, so können wir die Richtung, zu der es gehört, nur als sehr gefährlich erachten. Die Eroberung einer französischen Batterie bei Vendôme von L. Kolitz ist ein großes wirkungsvolles Gemälde und überragt das früher genannte und viele andere Werke dieses allzu produktiven Künstlers in jeder Beziehung. Auch die beiden Porträts der Fräul. von Mohl erschienen uns wesentlich besser als ihre frühern Bildnisse, und das lebensgroße Damen-

porträt von Richard Sohn bewies auf's Neue das anerkennenswerthe Streben dieses würdigen Trägers eines berühmten Namens. Auch W. Müller von Bonn hatte das schöne Brustbild einer Dame ausgestellt, das viel weniger manierirt war, als seine Bildnisse der altkatholischen Geistlichen Reinkens und Knodt. Unter den Landschaften nahm die große Gebirgspartie von A. Metzner die hervorragendste Stelle ein. Kräftig und tief in der Farbe, breit und malerisch behandelt bei solider Durchführung, zählte diese Landschaft zu den besten Erscheinungen auf diesem Gebiete, die wir neuerdings hier gesehen. Auch das große Seestück von C. Saltzmann ist ein überaus rühmenswerthes Werk, das bei voller Originalität an die besten Marinen Andreas Achenbach's gemahnte.

Dem Berliner Museum ist von dem Municipium von Brescia ein Abguß der berühmten Broncestatue der Viktoria des dortigen Museums zum Geschenk gemacht worden. Dieselbe hat im Niobidensaale Aufstellung gefunden.

Vermischte Nachrichten.

* **In der kaiserlichen Hofburg zu Wien** wird gegenwärtig für den Kronprinzen ein neues Appartement hergerichtet. Der Speisesaal desselben wird auf speciellen Wunsch des jungen Fürsten mit zwölf Bildnissen deutscher Kaiser von Rudolph I. bis Franz II. ausgeschmückt. Diese Bilder werden von Wiener Künstlern, größtentheils aus der Schule Prof. C. Engerths, ausgeführt. Bisher sind sechs davon vollendet, und zwar Rudolph I. von Ludwig Mayer, Maximilian I. von Ludwig Minnigerode, Karl V. von Robert Schuster, Ferdinand I. von Julius Berger, Joseph II. von Joseph Festl, Franz II. von Ludwig Streitenfeld. Die übrigen sechs sind noch in Arbeit. Dazu kommt das Porträt des regierenden Kaisers von Oesterreich. Die Wände des Saals sind im Rococostil mit Holz getäfelt.

* **Professor Gustav Richter** wurde an den Hof von Schwerin berufen, um das Porträt der Herzogin Marie von Mecklenburg, der Braut des Großfürsten Wladimir, zu malen. Das Gemälde, welches eben seiner Vollendung entgegengeht, stellt die Fürstin in ganzer lebensgroßer Gestalt, auf der Terrasse des Schweriner Schlosses stehend, dar, die Rechte auf die Brüstung gestützt, um die Linke das Band des Sommerhutes geschlungen, der zur Seite herabhängt. Baumgruppen mit Durchblick auf den See bilden den Hintergrund. Das Gemälde zeichnet sich eben so sehr durch Aehnlichkeit wie durch feine, geschmackvolle Auffassung aus.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Dalton, H., Lionardo da Vinci und seine Darstellung des h. Abendmahls. 16. Petersburg, Röttger.

Lang, H., Die Cisterzienser-Klosterkirche in Salem. Fol. Berlin, Ernst & Korn.

Raschdorff, J. C., Die Praemonstratenser-Abtei Knechtsteden. Fol. Ebenda.

Pollen, John Hungerford, Ancient and modern furniture and woodwork in the South Kensington Museum. gr. 8. London, Chapman & Hall.

Hettner, H., Der Zwinger in Dresden. Mit Holzschnitten und 16 Tafeln in Lichtdruck. Doppelfolio. In Mappe. Leipzig, E. A. Seemann.

Berichtigung.

In No. 43 d. Bl. sind folgende Druckfehler stehen geblieben: Sp. 693 lies Wouterus Verschuur statt Wouterns; Sp. 695, 5. Z. v. u. l. Roberts statt Roberti; Sp. 696, 9. Z. v. u. l. Auction van der Willigen statt Wölligen; ebenda 1. Z. v. u. l. Wouwerman statt Wuwermann.

Inserate.

Das XI. Heft der „Zeitschrift für bildende Kunst“ wird mit der nächsten Nummer dieses Blattes am 21. d. M. ausgegeben.

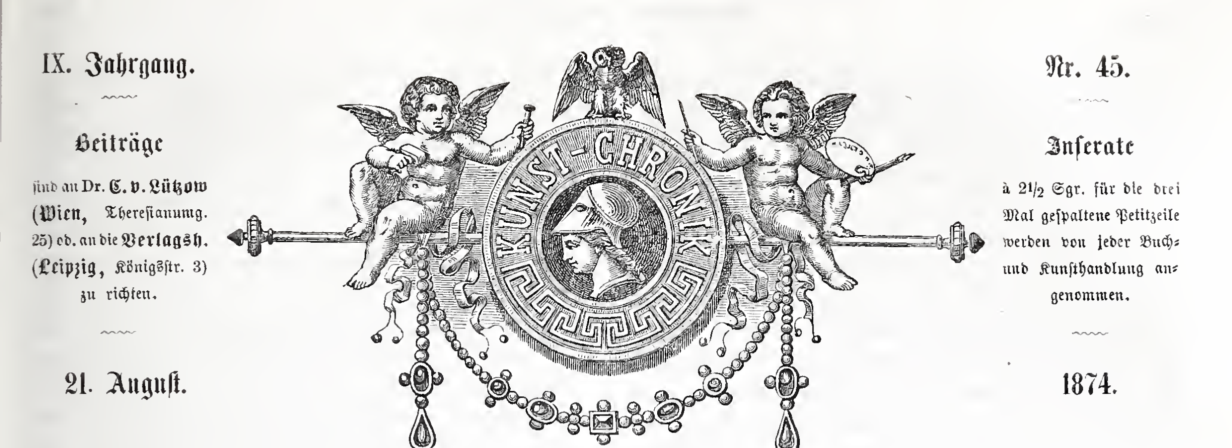
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

21. August.



Nr. 45.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt:

Die Leipziger Kunst-Akademie.

Wenn ich Ihnen in Folgendem einige Mittheilungen über die Kunstakademie zu Leipzig gebe, so werden vielleicht viele Ihrer Leser zum ersten Male von der Existenz dieser Anstalt hören und mit Ueberraschung vernehmen, daß dieselbe bereits ein rundes Jahrhundert in Thätigkeit ist. Es geht ihr wie den guten Hausfrauen, unter welchen diejenigen die besten sind, die geräuschlos wirken. Und wenigstens auf die neueste Phase der Leipziger Kunstakademie kann man dieses Lob mit vollem Rechte anwenden. Denn die Veranlassung zu meinem Berichte bildet der außerordentliche Aufschwung, der sich seit dritthalb Jahren ganz in der Stille in dem Institute vollzogen hat. Die Verborgenheit der Leipziger Akademie schreibt sich allerdings zum guten Theil aus ihrem ungünstigen Domicil her. Wer einmal durch die von Waffen starrenden Höfe und Tunnel der Pleißenburg gewandert ist, der wird nichts weniger vermuthet haben, als daß in der tiefsten Ecke an fast unnahbarer Stelle eine dunkle Treppe in das lichte Reich der bildenden Künste emporführt, und bei solcher Ungunst des Lokales ist das Gedeihen der Anstalt von vornherein erschwert gewesen. Denn selten wird es gelingen, die nämlichen Räume „Marti et arti" bequem zu machen. Ist es hier dennoch erreicht worden, dann gebührt auch denjenigen, welche es dahin gebracht haben, besondere Anerkennung.

Die Stiftung der Leipziger Akademie, beschlossen durch Kurfürst Friedrich Christian nach dem Ende des siebenjährigen Krieges, wurde von dessen Wittwe, Kurfürstin Maria Antonia, unter Zustimmung des mit der Landes-Administration beauftragten Prinzen Xaver und unter Leitung Christian Ludwigs von Hagedorn in's Werk gesetzt*). Zum ersten Direktor ward Adam Friedr. Oeser (geb. 1717, gest. 1799) erwählt, der Vertraute Winkelmann's und Freund Goethe's, der während seiner langen Lebensdauer den Mittelpunkt des Kunstlebens in Leipzig bildete. Weniger durch seine eigenen Leistungen als Künstler, über welche wir jetzt ziemlich gering urtheilen, als vielmehr durch eine unermüdliche, immer dem Besten zugewandte Betriebsamkeit, wurde er in Wahrheit ein Förderer aller Kunstbestrebungen in der Stadt, und bei seinem Eifer und Organisationstalent ist die Ueberschätzung, die er seiner Zeit erfahren hat, sehr wohl begreiflich. Sein Nachfolger Joh. Friedr. Aug. Tischbein (geb. 1750, gest. 1812) konnte in Folge vielfacher Reisen seinen Amtsgeschäften nicht ausdauernd obliegen. Der treffliche Hans Veit Schnorr v. Carolsfeld (geb. 1764, gest. 1841), der Vater unseres großen Historienmalers, nahm sich der Akademie mit Hingebung an, allein seine mäßigen künstlerischen Kräfte reichten zu einer wirklich durchgreifenden Zucht der Anstalt doch nicht aus, und Bernh. Neher war leider nur von 1842—1846 hier thätig, da er im letzteren Jahre dem Rufe als Professor an der Kunstschule zu Stuttgart folgte. Nach ihm trat Gustav Jäger in die Direktion der Akademie ein. Als Zögling der älteren Münchener Schule und bei seinem zarten Naturell war er wenig dazu geschaffen, um in den Umschwung der modernen Kunst-

*) Vgl. Dr. Moritz Wießner's Festschrift zur Feier des 100jährigen Bestehens der Akademie der bildenden Künste zu Dresden 1864.

anschauungen und Kunstbedürfnisse lenkend einzugreifen, der sich während seiner Verwaltungszeit unter der jüngeren Generation vollzog. Still und innerlich, wie sein ganzes Schaffen war, wirkte Jäger auch nur in engster persönlicher Beziehung, und so überaus förderlich daher Einzelnen das Beispiel seiner hohen Gewissenhaftigkeit und seiner Treue gegen sich selbst sein mußte, so verfehlten doch diese keuschen Eigenschaften die Wirkung auf die Gesammtheit, und es war ganz natürlich, daß die Schülerzahl abnahm. Sein Gehülfe, der zweite Professor Gust. Adolf Hennig, ein rechtschaffener Künstler von altem Schrot und Korn, bewegte sich zu sehr in den nämlichen Kunstanschauungen, um hier in geeigneter Weise ergänzend einzutreten. Zuerst an dessen Stelle und nach Jäger's Tode (1871) als Direktor der Akademie trat nun Prof. Ludwig Nieper, ein geborener Braunschweiger, der, im Wesentlichen auf der Dresdener Akademie gebildet, sich dort besonders an Bendemann angeschlossen und seine Studien durch einen längeren Aufenthalt in Italien vollendet hatte.

Auch Nieper ist, wie die Mehrzahl seiner Vorgänger, vorwiegend der religiösen Malerei zugewandt. Als Beispiele seiner Auffassungs- und Darstellungsweise nach zwei verschiedenen technischen Richtungen hin nennen wir ein großes Oelgemälde: „Abschied des Paulus aus Ephesus" (vollendet 1864 in Rom) und die Farben-Kartons zu den Glasfenstern der Kirche zu Gohlis (1872), Arbeiten, welche einen bedeutenden Sinn für monumentale Komposition und für energische Charakteristik bekunden. Gleichzeitig bewegte er sich mit schönem Erfolg im Porträtfache und — was von ganz besonderer Bedeutung für seine neue Stellung war — im Gebiete des Holzschnittes. Nieper hat von der Pike auf als Xylograph gedient und sich in seiner Heimat sowie in der Fremde (er war unter Anderem längere Zeit in Paris beschäftigt) in die kunstgewerbliche Technik eingelebt, ehe er zur freien Kunst überging. Dieses Moment wurde seiner neuen Aufgabe gegenüber entscheidend.

Als er laut ministerieller Verordnung vom April 1871 es übernahm, „die Grundzüge eines Entwurfs zur Reorganisation der Akademie aufzustellen, welche geeignet wären, den von der Ständeversammlung ausgedrückten Wünschen entsprechend, vorzugsweise den in Leipzig blühenden Gattungen des Kunstgewerbes förderlich zu sein", befand sich das Institut in sehr dürftigen Verhältnissen. Die Schülerzahl war tief herabgesunken, das früher lebhafte Interesse der Stadt Leipzig dem Erlöschen nahe, ja wenige Jahre zuvor war im Landtage sogar der Antrag auf Aufhebung der Leipziger Akademie gestellt worden.

Mit Aufopferung begab sich nun der neue Direktor an die Arbeit, neuen Wein in die alten Schläuche zu füllen, und er verfuhr dabei, wie dies allerdings bei dem sehr herabgestimmten Vertrauen der Behörden nothwendig war, mit geradezu strategischem Takt. Das erste und wichtigste war, Licht in die dunkeln Säle der Pleißenburg zu bringen und eine angemessene Ausstattung der Lehrzimmer durchzusetzen. Als dies erreicht war, folgte die Einrichtung von Abend-Kursen in der Mittel- und Unterklasse, eine ganz unerläßliche Erweiterung, da die Akademie ihr Absehen hauptsächlich auf solche Schüler zu richten hatte, welche während der Tagesstunden durch Erwerbsthätigkeit in Offieinen, xylographischen oder lithographischen Anstalten beschäftigt waren. Die Doppelaufgabe der Anstalt wurde von nun an: gleichzeitig mit ausreichender Anleitung zum höheren Kunststudium den kunstverwandten Gewerken die dringend nöthige künstlerische Grundlage zu verschaffen, und hierbei richtete sich das Studium ganz besonders auf diejenigen Vervielfältigungstechniken, welche mit dem Buchdruck in Beziehung stehen.

Es wurde sonach, wie man sieht, mit der täglich wachsenden Erkenntniß Ernst gemacht, daß unsere Kunstakademien, um wieder Lebensfähigkeit und fortdauernde Berechtigung zu erlangen, die ihnen leider in so vielen Fällen abgeht, einen Schritt zur Seite thun müssen, in das Gebiet der Gewerbe hinein, die bei uns in Deutschland nur zu lange des belebenden Odems der Kunst entwöhnt worden sind. Von Haus aus thut dem Künstler, und sollte er auch später ein Raffael werden, ganz dieselbe technische Zucht noth, deren der Handwerker höherer Ordnung bedarf, und erst wenn beide auf der Vorstufe ihrer Entwicklung sich begegnet sind, können sie einander verstehen und nützen. Klagen wir heute in Deutschland mit Recht über die Kunstlosigkeit unseres Handwerks, so ist auf der anderen Seite eine Handwerkslosigkeit der Kunst eingerissen, die allen technischen Kunststücken zum Trotz sehr bedenklich erscheint. So wenig heutzutage unsere Handwerker sich zu helfen wissen, wenn ihnen eine halbwegs künstlerische Arbeit zugemuthet wird, so wenig haben in der Regel z. B. unsere Maler eine Ahnung davon, mit welcherlei Farben sie malen.

Wie sehr die neu eingeschlagene Richtung an der Leipziger Akademie auch für den Ort, an welchem sie wirkt, das Richtige getroffen hat, zeigt eine Vergleichung der Frequenzziffern der drei letzten Jahre, wie der uns vorliegende amtliche Bericht sie angiebt:

1871	Sommer	42	Schüler
1871	Winter	55	„
1872	Sommer	68	„
1872	Winter	113	„
1873	Sommer	114	„
1873	Winter	176	„

und zwar kommen auf die 176 Schüler des letzten Trien-

niums: 32 akademische Künstler im engern Sinne, 9 Zeichner (Dessinateure), 13 Bildhauer, 15 Kupferstecher und Graveure, 10 Dekorationsmaler, 33 Lithographen, 54 Xylographen, 2 Musterzeichner, 8 verschiedene Hospitanten, namentlich Studenten der Universität.

Ueber die Qualität der Leistungen spricht sich eine öffentliche Kritik bei Gelegenheit der im städtischen Museum veranstalteten Jahresausstellungen von 1872 und 1873 folgendermaßen aus:

„Die nach Klassen zusammengestellten Proben auf dem Gebiete des Zeichnens nach Gypsmodellen und nach dem Leben, Porträtköpfe sowohl wie Akte bekundeten durchweg recht frisches Leben, was auch von der kräftigen Auffassung der Oelskizzen zu rühmen war, besonders aber von der energisch wahren Behandlung des Nacktstudiums galt, bei welchem die Tüchtigkeit der Anleitung sich höchst vortheilhaft zu erkennen gab.

Die 2. und 3. Ausstellung gab auf's Neue Gelegenheit, den Aufschwung zu beobachten, den die Kunstschule während der letzten Jahre genommen hat. Es gereicht der Studienleitung, die sich in den Händen des Herrn Professor Nieper befindet, sehr zur Ehre, daß man kein Blatt fand, an welchem man nicht gleichzeitig größte Strenge und technische Tüchtigkeit hervortreten sah. — Von Stufe zu Stufe erfreute an den Zeichnungen nach Gyps die korrekte, besonders auf die Licht- und Schattenwirkungen genau eingehende Vortragsweise, an den Kopfstudien und Akten nach der Natur, — von denen einige von musterhafter Vollendung waren — die Wahrheit und Frische der Auffassung und Wiedergabe, die häufig schon einen hohen Grad von malerischer Wirkung erreichten."

Bei dem sehr niedrigen Etat der Akademie war die Regierung nicht in der Lage, bei Anstellung neuer Lehrkräfte mit dem Wachsthum der Schülerfrequenz gleichen Schritt zu halten, aber zunächst wurde wenigstens die Fortdauer der Akademie sicher gestellt, die Anstalt aus dem transitorischen wieder in den Normaletat aufgenommen und bei Feststellung des letzten Staatsbudgets reichlicher bedacht. Dadurch war die Berufung eines zweiten Lehrers möglich geworden. Als solcher fungirt der Kupferstecher Oswald Ufer und als sein College ebenfalls für die Unterklasse ist seit Kurzem Kupferstecher Friedr. Seifert eingetreten; beide bisher in Rom thätig, sind unter Anderem an der in Brognoli's Verlag erscheinenden neuen Ausgabe der Stanzen Raffael's, sowie an den in Vorbereitung begriffenen Kupferstichen nach Signorelli's Fresken in Orvieto rühmlich betheiligt, und es ist zu hoffen, daß durch Mitwirkung dieser tüchtigen Kräfte dem Reproduktionszweige, welchen sie vertreten, bei uns erwünschte Förderung zu Theil werde. Bewilligt ist ferner der etatmäßige Lehrer für die Mittelklasse, den Gypssaal, dessen Anstellung demnächst erfolgen soll.

Sehr empfindlich lagen bisher die akademischen Hülfswissenschaften im Argen. Auch hier ist theils durch Erweiterung des Etats, theils durch thätige Mitwirkung von Lehrern der Universität Abhülfe geschafft. Der Unterricht in der Perspektive und Stillehre wird von Baumeister Viehweger versehen, für Anatomie hat Prof. Dr. Braune in Gemeinschaft mit seinem Fachgenossen Prof. Dr. Rauber ein eigenes Kolleg für Künstler eingerichtet, und von Seiten der Akademie wird als eine Gegenleistung für diese überaus werthvolle Unterstützung die Lieferung der für den anatomischen Lehrgebrauch erforderlichen graphischen Vorlagen übernommen. Aehnliche Gegenseitigkeit herrschte bei den kunstgeschichtlichen Vorlesungen, welche der Museumsdirektor Dr. Jordan während der drei letzten Semester als Universitätsdocent im städtischen Museum unter Benutzung der hierzu gütigst bereit gestellten Sammlungen des Leipziger Kunstvereins abhielt. Die Fortdauer dieses wichtigen Unterrichts ist nach dem Weggange Dr. Jordan's aus Leipzig dadurch auf's Beste gesichert, daß Prof. Dr. Springer die Güte gehabt hat, den Schülern der oberen Akademieklasse die Theilnahme an seinen Universitäts-Vorträgen zu gewähren. Endlich ist auch für das Verständniß der Antike ein wichtiger Schritt geschehen, indem seit Kurzem Prof. Dr. Overbeck einen Kursus über Mythologie eigens für die Akademieschüler zu lesen begonnen hat.

Eine der wichtigsten Förderungen ist unserer Akademie in ihrem neuerwachten Bestreben nach Verbindung der Kunst mit dem Gewerbe gesichert. Im Anschluß an die Vorbildersammlung für Kunstgewerbe, welche der zu früh verstorbene Albert von Zahn, einer der einflußreichsten Förderer des Kunstlebens in Leipzig, dessen Thätigkeit bei uns in dankbarster Erinnerung bleibt, vor Jahren begründet hatte und welche seitdem stattlich gewachsen ist, hat sich in allerneuester Zeit eine fruchtbare Agitation für Einrichtung eines mit Lehrinstitut verbundenen Kunstgewerbemuseums entwickelt. Hierbei ist die Cooperation der akademischen Lehrkräfte von vornherein in's Auge gefaßt, sodaß dieses werdende Institut, über dessen Eröffnung wir demnächst werden berichten können, nach zwei Seiten hin an bereits Bestehendes anknüpft. Die Wechselwirkung mit der Akademie aber liegt so sehr im Lebensinteresse dieser Anstalt selbst, daß man an der Betheiligung der sächsischen Staatsregierung, welche in neuester Zeit schon so viel Beweise ihres Wohlwollens für unsere reorganisirte Kunstschule gegeben hat, um so weniger zweifeln

darf, als Dank der Opferwilligkeit privater Kreise dem gleichen Zwecke schon sehr Erhebliches entgegengebracht worden ist. Andererseits hat sich auch unsere städtische Behörde solid begründeten Unternehmungen solcher Art stets förderlich erwiesen, und so ist mit Sicherheit zu hoffen, daß die erfrischten Kräfte unserer Leipziger Akademie, so lange sie mit dem unermüdlichen Eifer geleitet werden, welche ihr jetziger Direktor aufwendet, von Tag zu Tag zu einem immer wichtigeren Faktor des künstlerischen und kunstgewerblichen Lebens in Leipzig sich ausbilden, welches nach anderer Seite hin in den Bestrebungen des Kunstvereins und in der Pflege des städtischen Museums überaus werkthätige Förderung findet. Aus dem zweckmäßig geregelten Zusammenwirken der Kunstschule, der Universität und der öffentlichen Sammlungen kann bei der hochentwickelten Intelligenz unserer Bürgerschaft und bei der industriellen Bedeutung der Stadt auf die Dauer nur Tüchtiges hervorgehen. — ρδ —

Der Salon.

II.

(Fortsetzung.)

Einen etwas befremdenden Eindruck macht im ersten Momente das Bild des Eros, mit dem Jules Antoine Lecomte du Nouy, ein Schüler Gérôme's, im Salon sich produzirt. Es liegt hier die Nachbildung eines alten Steinbildes vor. Uns hüftlings zugewendet, halb emporgerichtet, schwebt die Knabengestalt mit den bunten Flügeln auf weißem Wolkensitze einher. In der Linken hält sie senkrecht den Bogen, indeß sie mit der Rechten die schlaff herabhangende Senne faßt. Die umfangreiche, aus weißem Bandwerk, Blättern und rothen Rosen gewundene Binde verhüllt, über die Brauen emporgerückt, turbanartig das Oberhaupt, und in seltsam leuchtendem Glanze blickt aus dem blassen, antik geformten Jünglingsantlitze das weit geöffnete braune Auge uns an. Es ist ein kleines Wunderwerk, dieses Auge, so hell, so klar und tief, so feurig und doch so fremdartig naiv im Ausdruck, ein wahres Götterauge. Ein goldener Nimbus schmückt das Haupt. Blaßrothe und weite Gewänder bilden die Draperie. Zwei Amoretten mit Schmetterlingsflügeln bieten zur Rechten dem Eros den gefüllten Pfeilköcher dar, kramen auch ein prächtiges Perlenhalsband aus und entrollen ein weißes Band mit dem Verbum Lieben in Deutsch, Französisch, Latein. Weiter ab, im lichten Gewölk sitzen auf rosenfarbenem Marmorsockel zwei weiße Tauben und schnäbeln sich. Dahinter tieft in dunkler Bläue der Himmelsraum. Lecomte du Nouy findet gleich Gérôme Gefallen am Schaurigen und Wunderlichen; wir hatten schon früher Gelegenheit, dies zu konstatiren. Sein Eros ist jedenfalls eine beachtenswerthe Künstlerthat. Leider beeinträchtigt das grellfarbige bunte Beiwerk in Etwas die Wirkung.

Erhebliches im Wunderlichen leistete Edouard Toudouze mit seinem Eros- und Aphroditen-Bilde. Wie sich der Künstler dafür begeistern konnte, den phantastischen Nachen mit den Schmetterlingen davor zu malen, das fasse ich nicht. Auf dem Schnabelrande des Nachens steht Eros, gleich der fahrenden Aphrodite, die leibhaftige fleischfarbene Verblaßtheit; hinterwärts flattert im Winde das Ende der lichtgrünen Augenbinde, und lustig streckt der Fahrgast im Kahne nach dem Liebeszügel die Hand aus. Toudouze that als Urheber des Nachenbildes entschieden einen Mißgriff; aber er machte an der seitlings im Nachen ruhenden, das blonde Haupt auf die linke Hand stützenden und energisch den rechten Arm emporreckenden, herrlich gehüfteten Frauengestalt einen Linienschwung geltend, den ich unverholen bewundere.

Hier darf ich mit ein paar Worten der „Taraska" von Charles Lepec gedenken. Das kleine Bild betrachte ich mit Wohlgefallen. Es offenbart sich in dem stark- und hochwüchsigen, schlanken Frauenbilde mit dem von Gesundheit strahlenden Antlitz, dem glänzenden Spangenschmucke am Haupt, dem weißen, fliegenden Gazeschleier, der langen grüngelben, faltenschön im Winde den üppigen Körperformen sich anschmiegenden Tunika und den dunkelgrünen Achselklappen, das, auf dem Rücken des geflügelten Meerungeheuers stehend, mit solcher Zuversicht die Zügel führt, eine, ich möchte sagen, olympische Majestät.

In fester Modellirung und grauweißen, etwas kreidigen Fleischtönen, stellt uns Jules Louis Machard eine den Sternenhimmel anstrebende Selene vor. Wie aber diese hausbackene „Himmelskönigin" emporschwebend, ringsum einen „weißen Lichtschein" verbreiten soll, das wissen die Götter.

Bescheiden wählte Charles Dieterle die Erfindung des Schlangenstabes zum Vorwurf; aber sein brauner Hirte mit dem Stabe, an dem sich die Nattern emporringeln, ist durchaus keine mißlungene Leistung.

Eine prächtige Figurengruppe schuf Henri Leopold Levy mit seinem Sarpedon-Bilde, welches den Tod und den Schlaf darstellt, wie sie dem Zeus den bei der Belagerung von Troja gefallenen Sohn überbringen. Die drei Gestalten mit den fliegenden Gewändern sind harmonisch gruppirt; es ist Schwung, Leben, Bewegung im Ganzen. Aber der grauenhafte Sonnennimbus, das Haus, sowie der kunterbunte Farbenmischmasch verleiden uns das Anschauen. Henri Levy ist im Grunde nur als Zeichner Künstler, des Farbensinnes entbehrt er ganz und gar.

Zu gewissen Erwartungen berechtigt Jacques

Fernand Lematte, ein Schüler Cabanel's, der die römische Kunstschule noch nicht verlassen hat. Sein galoppirender Kentaur mit der entführten Dejanira im Arm ist ein schwungvolles, trefflich angeordnetes Bild und beweist, daß es ihm mit seinem Künstlerschaffen Ernst ist.

In trauriger Weise sank dagegen der alte Riesener (Louis Léon) mit seinem Liebespaare, das „der süße Schlaf mit seinem Mohn bestreut". Ein schönes Pärchen fürwahr! Gleich rollt es vor Verzückung den Abhang hinab. Und wie poetisch empfunden! In den Froschpfuhl mit dem Machwerk! —

In zwei sauber gemalten, gut modellirten Figuren zeigt uns Henry Joseph Dubouchet das Liebespärchen Daphnis und Chloe. Der braune Knabe hat sich einen Splitter in den Fuß getreten: dort sitzt er auf dem schwarzen Bocksfell, und mit gewandtem Finger befreit ihn von der Pein das blonde Mädchen. Nicht so glücklich verwerthete den Stoff Alfred Charles Foulongne, trotz der Ziegen- und Zicklein-Zugabe; lieber als diese ist mir Dubouchet's weißer Phylax.

Mit dem umgelegten Steinkruge unter dem Fuße sitzt in blaßblauer Gewandung träumend die reizende Nymphe da, welche Louis Emile Adan aus den Farbtöpfen hervorzauberte. Mit einem Blumensträußchen in der Hand naht hinter ihr der kleine Liebesgott; wir wissen somit Bescheid.

Im Waldeszwielicht ergeht sich das Nymphen-Dreiblatt, welches Eduard Blanchard malte. Unter dem überhangenden Buschwerk tummeln sich die drei liebesselig im Teichwasser, denn der schöne Jüngling Hylas nahte, legte sich bäuchlings auf den Uferrand und schöpft nun mit dem Steinkrug in der klaren Flut. Kosend streichelt, mit der einem Hand am Gezweig sich haltend, dem Schöpfenden schon Jene das Kinn; verlockend schaukelt, zu dem Jüngling den Arm erhebend, die zweite hüftlings sich auf dem Wasser; mit Ungestüm bricht durch das Röhricht die dritte. Hüte dich Hylas; um deine Freiheit ist es geschehen! —

Ein pikantes Sirenen-Trio malte Eduard Vimont nach Homer (Odyssee, XII). In diesem Felswinkel am Meere pflegen sie der Musik und des Gesanges. Zwei schauen singend und musizirend kecklich aus nach dem in der Nähe segelnden Schiffe; die dritte bettete sich mit dem Haupte gegen uns auf den Felsgrund.

Im Veranschaulichen des Erotisch-Schalkhaften, Neckischen leistete der Pariser Henri Gervex recht Löbliches. Sein Satyr ist ein wahres Prachtexemplar. Der Bursch lacht mit echt waldgöttischer Bravour, und die lange dünnrückige Mephistophelesnase windet sich förmlich vor Vergnügen, indeß der breite Mund herzhaft die Zähne weist. Den linken Arm hat er zu einem Lach-Gestus emporgekrümmt; mit der Rechten zerzaust er der hübschen Bacchantin, die er rücklings vor sich auf den Schooß gebettet hat, das aufgelöst den Rasen überflutende lange goldige Haar, und die Schelmin vergilt Gleiches mit Gleichem, indem sie ihre Rosenfinger tapfer in den braunrothen Schopf des Gottes krallt. Das zwischen den halbgeschlossenen Lidern hervorschimmernde schelmische Liebeslächeln der blonden Nacktheit bildet einen pikanten Gegensatz zu dem breiten Lachen des zottigen, braunhäutigen Gefährten.

Eine tüchtige Dosis Humor kam auch in der Satyrfamilie zur Geltung, deren Darstellung der Toulousianer Louis Priou sich angelegen sein ließ. Die im Freien lagernde Figurengruppe ist drei Köpfe stark. Das breit dasitzende epheubekränzte, schwarzbärtige, vierschrötige Familienhaupt hat den kleinen rothhaarigen, musikalischen Sprößling auf's linke Knie genommen, feuert ihn, den Nacken krümmend, wie zu einem Rundtanz beide Arme vorstreckend und mit den Fingern schnippend, zum Flötenspiel an, und das gelehrige Söhnlein bläßt mit vollen Backen. Seitwärts ruht bäuchlings, mit dem Arme auf das Knie des Gebieters gestützt, als zufriedene Zuhörerin die etwas kurzwüchsige junge blondlockige Mutter. Der Anblick wirkt allerdings erheiternd, und damit ist der Triumph der Kunst gesichert.

Eine Darstellung anscheinend ziemlich zweideutigen Charakters, aber in Wahrheit von bedeutendem Interesse ist das von Jean Louis Charbonnel gemalte Bild „Aspasia". „Sie regierte, regiert und wird regieren", lautet der Katalog-Kommentar; „sie ist und bleibt ewig Aspasia. Die Thorheit liebt, die Weisheit verehrt man in ihr." Dort ruht die gefeierte Hetäre, erhaben gebettet in puris naturalibus, hüftlings auf den linken Ellenbogen sich stützend, mit zu begleitendem Gestus erhobener Rechten, als vortragende Philosophin im Kreise ihrer Anbeter und Schüler. Alte und Junge, Männer und Jünglinge, Gelehrte und Laien, auch Frauen und Jungfrauen stehen und sitzen umher und blicken vergnügt auf den Magnet in Evaform in der Mitte. Ich begreife, wie eine solche Aspasia zu Athen Verehrer finden konnte: es ist ein schönes Weib. Der Künstler stellte sich die Aufgabe, eine sokratische Aspasia zu schaffen, die Wirkung ihrer Rede in den Mienen der Zuhörer griechisch mild und klar zu offenbaren, und diese Aufgabe löste er glänzend.

Etwa zwanzig Künstler benutzten als Stoffquelle das Alte Testament, und ebensoviele das Neue. Vor dem Anblick des Sündenfalles blieben wir wunderbarer Weise bewahrt. Den Tod Abels ersah sich der jüngere Cabanel zu einer Darstellung. Eben hat Kain, ein wahrer Hünenkain, mit jenem Aststück die Missethat vollbracht, und vor dem drohenden Gottesbilde mit der er-

hobenen Rechten, das am Himmel erscheint, zieht er, mit dem Arm das Gesicht verhüllend und grimmig seitwärts zur Erde blickend, von dannen. Hier vorn liegt rücklings der kleine Abel mit blutigem Haupte und spreizt Arme und Füße. In düsterer Färbung weitet sich vor uns die Landschaft mit den Opferfeuern. Trotz aller Güte der Malerei läßt uns der Anblick des Austritts kalt, macht Nichts in dem Rahmen das warme Empfinden rege. Der Kontrast des Riesigen der Kaingestalt mit dem Zwerghaften des erschlagenen Knaben genügt so wenig zum Triumphe der Kunst wie der schwarze Schopf, der düstere Blick des Mörders oder das ferne Wolkenbild. Pierre Cabanel berücksichtigte nur das Schablonenhafte der Figuren, nicht das beseelende Prinzip, den höheren Geist, und diesen in einem Kunstwerk zur Geltung zu bringen, ist allerdings nicht Jedermanns Sache.

Die Geschichte vom keuschen Joseph behandelte Pierre Dupuis, und ich darf konstatiren, daß bezüglich der Technik von diesem Schüler Horace Vernet's etwas recht Tüchtiges erzielt ward. Die Darstellung ist nicht uninteressant; manche Pariserin betrachtete sie mit einem bezeichnenden Lächeln. Dupuis zählt zu den entschlossenen Charakteren, die nicht auf Umwegen das Ziel zu erreichen suchen. Kecklich stellte er drum das Weib des Potiphar dar, wie sie, entkleidet auf dem Bettrande sitzend, fest den Arm um ihren heißgeliebten Joseph legt, mit der Linken seine rechte Achsel umklammert und ihn so stracks in ihre Sinnengewalt zu bringen sucht, indeß der Jüngling in Keuschheitsnöthen, fester Haltung den rechten Arm emporreckend, mit der Linken den Arm der Sünderin packend, heroisch sich sträubt und sich loszureißen trachtet. Das Pikante der Gruppe ist nicht zu bestreiten. Joseph geht in dem rothen Hüfttuche und dem graumsäumten dunkelgrünen Ueberwurfe auch recht malerisch gekleidet, und die dunkelgestreift orangengelbe, glattanliegende Seidenhaube sitzt ihm allerliebst. Aber die Miene, die er zu dem bösen Spiel macht, ist doch etwas gar zu sauertöpfisch und jämmerlich. Von dem Haupte der zartweißen kleinen Potiphar sehen wir fast nur den üppigen schwarzen Haarwuchs mit dem goldenen Diademreif ob der Stirn. Das von der Seite gesehene beschattete Antlitz blickt heftig zu dem entsetzt zurückfahrenden Jüngling auf. Diese Potiphar, das unterliegt keinem Zweifel, ist eine geborene Pariserin.

In verwandter Weise setzt Alexandre Le Bihan die Keuschheit seiner Susanne auf's Spiel. Die scheu zurückweichende Frauengestalt im Winkel auf der Steinbank ist trotz ihrer etwas üppigen Formen eine keusche Kunstoffenbarung. Das faunische Lächeln der beiden über die Mauer lugenden Alten kontrastirt treffend mit dem unschuldsvollen Aussehen der Jungfrau. Etwas zu weit ging aber Le Bihan, indem er das Greisenpaar in unmitelbarer Nähe nach den Reizen seiner Susanna begehrlich die Hände ausstrecken ließ. Weshalb die alten Wüstlinge nicht lieber gleich über die Mauer klettern lassen?

Paul Marie Roussel hat beim Entwerfen seines Susannabildes mehr Takt bewiesen. Die beiden lüsternen Alten lassen es hier hübsch sein beim bloßen Anschauen bewenden. Das ist freilich aber auch der einzige Punkt, der an dem Bilde mit der umfangreichen, superzarten, schier aus Rosenteig geformten badenden Nacktheit zu loben.

(Fortsetzung folgt.)

Nekrolog.

B. **Arnold Schulten**, einer der ältesten Landschaftsmaler der Düsseldorfer Schule, starb nach Jahre laugen Leiden am 30. Juli in Düsseldorf. Er war daselbst 1809 geboren und gehörte der dortigen Akademie von 1822 bis 1849 au, wo er sich ein Privatatelier einrichtete. In früheren Jahren war es hauptsächlich der deutsche Wald mit seinen kräftigen Bäumen und Laubgehegen, den er darzustellen liebte, später aber malte er auch häufig Motive aus der Schweiz und aus Oberbayern, und dann waren es besonders die Gebirgsscenen, die ihn fesselten. Schulten war stets außerordentlich produktiv, und wenn man seinen Bildern auch mitunter eine etwas konventionelle Behandlung nicht absprechen konnte, so war doch in allen eine gediegene Zeichnung, solide Durchführung und harmonische Gesammtwirkung sehr zu loben. Viele seiner, häufig ziemlich umfangreichen Werke wurden im Laufe der Jahre durch den „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" angekauft, welcher auch noch auf der am 11. Juli d. J. geschlossenen Ausstellung eine der letzten Landschaften des Meisters „den Wallenstädter See in der Schweiz" für die Verloosung erwarb. Schulten konnte in den letzten Jahren kaum noch arbeiten, der Tod brachte ihm die Erlösung von einem stets zunehmenden Siechthum. Er war unvermählt und lebte im freundschaftlichsten Verkehr mit all seinen Kunstgenossen, bei denen er wegen seines unverwüstlichen Frohsinns außerordentlich beliebt war. Der Ruf eines tüchtigen Künstlers und eines biedern, achtungswerthen Charakters sichert ihm ein ehrenvolles Andenken.

Preisbewerbungen.

Gutachten des Preisgerichts in Sachen des Darmstädter Krieger-Denkmals. Das vom Central-Comité zur Errichtung eines Landesdenkmals für die Angehörigen und Gefallenen der Großherzoglich Hessischen (25.) Division berufene Preisgericht, welchem die Beurtheilung der eingesandten Entwürfe anvertraut wurde, beehrt sich in Nachfolgendem das einstimmig gewonnene Ergebniß seiner Berathungen vorzulegen. Zunächst haben wir über die ungewöhnliche Reichhaltigkeit dieser nicht blos durch die Zahl der eingesandten Arbeiten, sondern auch durch die Summe der darin niedergelegten künstlerischen Kraft hervorragenden Konkurrenz unsere freudige Anerkennung auszusprechen. Die weit überwiegende Mehrzahl der Entwürfe gehört dem plastischen Gebiet an; nur vereinzelte suchen die Aufgabe rein architektonisch zu lösen. In dieser großen Anzahl plastischer Werke sind die verschiedenartigsten Richtungen der heutigen deutschen Kunst zum Ausdruck gekommen. Neben Arbeiten streng antikisirender Art finden sich Werke des vorgeschrittensten Naturalismus; die Formenwelt der Renaissance, ja selbst die Anschauungsweise des Barroco und Rococo hat ihre Vertreter; der Idealismus mit seiner symbolischen Ausdrucksweise tritt ebensowohl selbständig als vermischt mit realistischen Gestaltungen auf. In dieser bunten Mannichfaltigkeit haben wir an die künstlerische Lösung einer monumentalen Aufgabe wie die vorliegende die Auforderung zu stellen, daß der Gedanke klar und vollständig zum Ausdruck gelange, und zwar in einer Form, die ebensowohl allgemein verständlich zum Herzen des Volkes spricht, als den Gesetzen architektonisch-

plastischen Aufbaues und idealer Formgebung gerecht wird. Nach Maßgabe dieser Grundsätze ist der Entwurf Nr. 16 mit dem Motto: „1870—1871“ als des ersten Preises würdig bezeichnet worden. Die Komposition zeigt eine Viktoria, welche, in beiden Händen Kränze haltend, zwischen einem gefallenen Krieger und einem noch lebenden mit Fahne und gezogenem Schwert einherschreitenden niederschwebt. Der Gedanke ist klar und erschöpfend ausgesprochen, die Erinnerung an die für das Vaterland ruhmreich Gefallenen sowohl wie an die siegreich Heimgekehrten deutlich betont, der Aufbau wohl abgewogen, die Gestalten in edlem Lebensgefühl durchgebildet. Die beiden offenen Lücken unter den Füßen der Viktoria, welche bei der Ausführung die Ruhe der Gesammtwirkung stören könnten, sind leicht durch die Draperie zu beseitigen. Ebenso bedarf das Postament einer besseren architektonischen Form und Gliederung, wie denn auch durch Anbringung von Inschrifttafeln und anderem passenden Schmuck die Beziehung auf die Großherzoglich Hessische Division und ihre Thaten deutlicher zum Ausdruck zu bringen wäre. Für den zweiten Preis ist der Entwurf Nr. 8 mit dem Motto: „Durch Blut und Sieg zur Einheit“ und zwar von den beiden unter dieser Nummer befindlichen der später eingesandte, vollständiger entwickelte, bezeichnet worden. Obwohl in diesem Entwurf die Ausführung nicht blos überaus skizzenhaft, sondern auch formell ungenügend erscheint, so ist doch der bedeutende Gedankeninhalt, verbunden mit dem echt monumentalen, in schönem architektonisch-plastischem Rhythmus entwickelten Aufbau wohl geeignet, jene Mängel in Schatten zu stellen. Der Künstler hat den Gedanken umfassender und tiefer als die übrigen ausgesprochen, indem er die Aufrichtung des neuen deutschen Reiches und die Vereinigung des Südens mit dem Norden mit hineinzieht. Ueber einem gefallenen Krieger geben ein süddeutscher und ein norddeutscher Soldat sich die Hand, während ein Friedensengel segnend herabschwebt. Für die Ausführung bietet die Gruppe indeß insofern erhebliche Schwierigkeiten, als die von vorn trefflich aufgebaute Komposition weder von den Seiten noch vom Rücken einen befriedigenden Anblick zuläßt. Sollte das Komité sich für die Ausführung eines dieser Entwürfe entscheiden und somit nach der Bestimmung des Konkurrenzprogramms ein dritter Preis zur Vertheilung kommen, so wird für diesen der Entwurf Nr. 5 mit dem Motto: „Siegreich gefallen“ empfohlen. Auch hier ist es die niederschwebende Viktoria, welche einen tödtlich verwundeten, in die Knie zusammenbrechenden Krieger krönt. Das ungewöhnlich Tiefe und Ergreifende im Ausdruck des Sterbenden und der edle Ernst im Kopf und der Geberde der Göttin lassen fast vergessen, daß die Gruppe die Gedanken des Programms nicht zur vollen Erscheinung bringt, und daß auch der plastische Aufbau nicht zur allseitigen Entwicklung gelangt ist. Außer diesen Entwürfen, welchen wegen ihrer künstlerischen Bedeutung der Vorrang vor den übrigen zuerkannt werden mußte, findet sich unter der großen Zahl von 54 eingelaufenen Arbeiten manches Werk, das wegen dieser oder jener trefflichen Eigenschaften einer ehrenvollen Erwähnung würdig ist, aber entweder weil der Gedanke des Programms mehr oder minder verfehlt, ungenau oder unklar, oder in einer dem Zwecke gar zu fern liegenden Anschauungsweise ausgedrückt worden ist, keinen Preis zu erringen vermochte. So sind mehrere talentvolle Arbeiten in einer streng antikisirenden, dem nationalen Verständniß entrückten Form zur Darstellung gekommen. Dahin gehören Nr. 21 „Per aspera ad astra“; Nr. 31 „Für's Vaterland“; Nr. 45 „Hassia“ II.; Nr. 46 ohne Motto, wo die Germania, in der Hand die Kaiserkrone hoch emporhaltend, an der Seite eines halbnackten Kriegers vorstürmt. Andere nicht minder talentvolle Entwürfe fehlen dadurch, daß sie nur einen episodischen Moment des Kampfes anstatt seines siegreichen Abschlusses zum Gegenstand der Darstellung machen. So Nr. 39 „Dem Vaterland das Theuerste“; Nr. 40 „Durch Kampf zum Sieg“, beide Arbeiten übrigens durch ein nicht gewöhnliches Kompositionstalent hervorragend. Eine Anzahl von Entwürfen begnügt sich mit der Figur einer Viktoria oder Germania, ohne diesem gar zu allgemein gehaltenen Gedanken überall eine schärfere Beziehung auf den besonderen Zweck beizufügen. Auch unter dieser Kategorie sind manche wegen ihres künstlerischen Verdienstes anerkennenswerthe Arbeiten. So Nr. 4 „Der Großherzoglich Hessischen Division zu Ehren“, besonders durch trefflichen, dem gewählten Platz wohl entsprechenden Aufbau ausgezeichnet. Vorzüge ähnlicher Art, namentlich was die hier noch gelungenere Gesammtanlage betrifft, zeigt Nr. 47 „Hassia“ I. oben mit pallasartiger Hassia und zwei sitzenden weiblichen Figuren am Postament, an dessen Vorderseite ein ruhender Löwe. Ebenso die überaus geistreiche Zeichnung Nr. 30 „Gott mit uns, Viktoria“. Ferner Nr. 12 „Der Vaterstadt“ und Nr. 2 „Siegreicher Friede“ mit reichem Relieffries am runden Sockel, der die specielle Beziehung auf die hier vorliegende Aufgabe nicht ohne Glück zu charakterisiren versucht. Eine lebendig bewegte Germania zeigt Nr. 36 „Für's Vaterland“, wo jedoch durch die vier Viktorien am Postament die Ruhe des Aufbaues beeinträchtigt wird. In dieselbe Kategorie gehören endlich noch Nr. 48 „An's Vaterland, an's theure, schließ Dich an“, Nr. 51 „Ehre den Tapferen“, wo die durchaus ungenügende Hauptfigur die gut behandelten Gruppen des Postaments in Schatten stellt, und in verwandter Richtung Nr. 44 „Dem Verdienste seine Krone“. Mehrere Entwürfe, die entweder ausschließlich oder überhaupt architektonischer Art sind, dürften sowohl den Anforderungen des Platzes als dem Gedanken des Denkmals weniger entsprechen. Auch unter diesen finden sich jedoch verdienstliche Arbeiten, wie der Kuppelbau Nr. 50, wie „Klugheit gepaart mit Kraft“ oder die Siegessäule Nr. 49 „Eintracht hält Macht“. Was endlich die Ausführung des Denkmals betrifft, so haben wir, im Hinblick auf den in mehreren Entwürfen für das Postament vorgeschlagenen Sandstein nachdrücklich zu betonen, daß ein solches Material auszuschließen und an seiner Stelle der edlere, schönere und dauerhaftere Granit oder ein ähnliches, der Bronce ebenbürtiges Gestein zu wählen ist. Darmstadt, den 20. Juli 1874. Professor **Hähnel**, Oberbaurath **Hoffmann**, Professor **Lübke** aus Stuttgart, v. **Nordheim**, Bildhauer aus Frankfurt, **Raschdorf**, Baurath aus Köln.

Der erste Preis des „Salon“ wurde in diesem Jahre dem Maler Pierre Adrien Pascal **Lehoux** (geb. zu Paris 1844) zuerkannt.

Kunstvereine.

Z. **Der Gewerbeverein für Nassau** zählt gegenwärtig über 3300 Mitglieder, die sich auf 49 Lokalvereine in allen Städten und Flecken des Regierungsbezirks Wiesbaden, mit Ausnahme von Frankfurt, vertheilen. Der Verein unterhält 48 Fortbildungs-, Zeichen- und Abendschulen, in denen mehr als 3600 Schüler unterrichtet werden; an 23 Orten sind die jungen Leute durch Ortsstatut zum Besuch der Fortbildungs- und Zeichenschule gezwungen. Die Zuschüsse, welche der Staat dem Verein gewährt, betragen 7700 Thlr.; von dieser Summe fallen auf die Schulen ungefähr 5100 Thlr. Die Beiträge aus den Gemeindekassen für die Schulen des Vereins erreichen in Geld, Stellung der Schulräume, Heizung und Beleuchtung die Höhe von 5000 Thlr. Der Lokalverein Wiesbaden unterhält eine Sonntags-Zeichenschule, eine Abendschule, eine Wochen-Zeichenschule mit einem den ganzen Tag geöffneten Zeichensaale, endlich eine Modellirschule; diese vier Anstalten werden von zusammen 440 Schülern besucht. Eine Zeichenschule für Mädchen, deren Errichtung die Kronprinzessin von Preußen und die Großherzogin von Baden bei wiederholtem Aufenthalte in Wiesbaden besondere Aufmerksamkeit schenkten, wird demnächst eröffnet werden. Die Stadt Wiesbaden wird im nächsten Jahre ein würdiges Gebäude für die Schulen des Lokalvereins aufführen lassen. Alsdann soll im Zeichnen und Modelliren aller Nachdruck auf die Erlangung von mehr künstlerischen Resultaten gelegt werden. Die neue Anstalt wird die erste vollkommen kunstgewerbliche Schule am Rhein und in Südwestdeutschland sein.

Vermischte Nachrichten.

B. **Der Architekt August Rincklake** in Düsseldorf hat in dem kleinen Dorf Gustorf bei Grevenbroich in der Diözese Köln eine große Kirche in gothischem Stil von 210 Fuß Länge erbaut, deren schön gegliederter Thurm eine Höhe von etwa 220 Fuß erreicht. Dies prachtvolle Bauwerk, welches der ganzen Gegend zur Zierde gereicht, ist zum größten Theil

auf Kosten eines hochherzigen Geschwisterpaares ausgeführt worden, der Frau Wittwe Neuhoff in Deutz und des Herrn Sinstedten in Gustorf, die auch die Mittel zu der reichen und höchst geschmackvollen inneren Ausschmückung gespendet haben. Dieselbe ist ebenfalls nach Rincklake's Entwürfen hergestellt und beweist in allen Theilen die kundige Hand dieses Meisters. Ueber dem schönen Hochaltar zeigt das Hauptchorfenster ein großes Glasgemälde, welches die Himmelfahrt Mariä darstellt. Die Komposition dazu, die durch edle Auffassung und Linienschönheit volles Lob verdient, rührt von dem Historienmaler Wilhelm Trellenkamp in Düsseldorf her. Oben im Stabwerk des Fensters thront Gott-Vater, von Engeln umgeben, der die Arme ausbreitet zum Empfang der Madonna. Dieselbe schwebt verklärten Blicks aufwärts, während die Jünger und Freunde ihr theils staunend nachblicken, theils auf das leere Grab sehen. Diese Gruppe scheint uns in dem verschiedenartigen Ausdruck ihrer Empfindung besonders gelungen zu sein. Der untere Theil des Fensters trägt die Vorderansicht der Kirche, umgeben von reichen Ornamenten, in denen sich Spruchbänder mit den Namen der Donatoren befinden. Die andern Fenster des Chors entbehren noch eines künstlerischen Schmuckes. Doch möchten wir wünschen, daß sich auch hierfür ein Kunstfreund fände, der sie in ähnlicher Weise mit Glasmalereien schmücken ließe.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Aicard, Jean, La Venus de Milo. Recherches sur l'histoire de sa découverte d'après des documents inédits. kl. 8. Paris, Sandoz & Fischbacher.

Schönherr, David, Das Schloss Runkelstein in Tyrol bei Bozen. Mit einem Inventar des Schlosses von 1493. kl. 8. Innsbruck, Wagner.

Schmidt, C., Wegweiser für das Verständniss der Anatomie beim Zeichnen nach der Natur und der Antike. Mit Holzschn. gr. 8. Tübingen, Laupp.

Zettler, F. X., L. Engler u. J. Stockbauer, Ausgewählte Kunstwerke der reichen Capelle in der Königl. Residenz zu München. Mit Farbendruck. 1. Lief. Imp.-Fol. München, Th. Ackermann.

Zeitschriften.

Anzeiger des Germ. Museums. No. 7.
Zur Bücherverzierung des 17. Jahrh.

Art Journal. August.
The royal academy. — The green vaults of Dresden, von L. Gruner (Forts., mit Abbild.). — Britisch art manufacturers. (Mit Abbild.) — International exhibition. — The Venus of Milo. — Venetian painters: Paris Bordone, von W. B. Scott. — Artwork in Syria and Palastine, von M. Eliza Rogers. (Mit Abbild.) — International exhibition: mediaeval bookbinding. — Picturesque architecture of Italy. (Mit Abbild.) — — On the progress of our art-industries, von Prof. Archer. III. Copeland porzelain works. — Exhibition of works by german painters. — Beilagen: 3 Stahlstiche.

Blätter für Kunstgewerbe. 7. Heft.
Die Möbel auf der Wiener Weltausstellung. (Forts.) — Italienische Randverzierung, 15. Jahrh.; italienische Truhe, 16. Jahrh.; Schreibzeug, deutsche Arbeit, 16. Jahrh. — Eiserne Kasse; hölzerner Plafond; Japanesische Stoffmuster; Silbergefässe.

Christliches Kunstblatt. No. 8.
Generalversammlung des Vereins für religiöse Kunst. — Altar der Stuttgarter Johanneskirche von Leins. — Die Blutampullen der römischen Katakomben (Schluß).

Das Kunsthandwerk. Heft 11.
Kronleuchter aus dem Nürnberger Rathssaal; Steinkrüge (16. u. 17. Jahrh.) aus dem Stuttgarter Museum; Schmiedeeisernes Gitter vom Rathhaus zu Lüneburg, 16. Jahrh.; Emaillirte Kreuze, 17. Jahrh.; Schrankthüre vom histor. Museum zu Dresden; Thürumrahmung und Kapitäle aus dem herzogl. Palast zu Urbino.

Gewerbehalle. No. 8.
Mittelalterliche Holzarchitektur, von B. Liebold. (Mit Abbild.) — Spätgothisches Gewandmuster; Renaissancefüllungen vom Palazzo Municipale in Brescia; Schmiedeeisernes Gitter vom Dom zu Braunschweig; Thürklopfer aus Venedig. — Modernes: Tapetenbordure, geschnitzter Schrank, Waschtisch, Galerie für Portièren, Krug, Becher und Platte in Krystallglas, Kirchenglocke, Marmorkamin, Albumdecke.

Journal des Beaux-Arts. No. 14.
Menus propos. — Exposition de Namur. — Journal d'un archéologue (Aywaille). — J. B. Bernaerts. — Bibliographie: Peter von Cornelius, von E. Förster. — La Société de l'histoire de l'art français, ses travaux.

Kunst und Gewerbe. No. 28–31.
Ueber holländische Thonfliesen. — Die nationale Hausindustrie. Von Carl Albert Regnet. (Forts.) — Nürnberg: Das Denkmal für die gefallenen Krieger. — München: Die Reiche Kapelle in der Königl. Residenz. — Johann Sibmacher's Neues Stick- und Spitzen-Musterbuch in 60 Blättern. — Drei deutsche Nationaldenkmäler. — Nürnberg: Silberner Kelch. — Wien: Der Jahresbericht des k. k. ö. Museums. — Die Statue Heinrichs des Löwen in Braunschweig. Das Mantuanische Onyxgefäß. — München: Die Glasmalerei-Anstalt. — Berlin: Deutscher Patentschutz-Verein. — Wien: Der Steiermärkische Verein zur Förderung der Kunstindustrie. — Jerusalem: Ein Palästina-Museum. — Der schöne Brunnen zu Nürnberg. Das hessische Kriegerdenkmal. Alterthümer aus Ephesus. — Erzeugnisse der Keramik. — Dresden: Industrieausstellung. — Weimar: Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister. — Hamburg: Die Gewerbeschule für Mädchen. — Die Kgl. Kunstgewerbeschule zu München. Deutsche Architektenversammlung. Fund. — Beilagen: Intarsia-Ornamente aus dem 16. und 17. Jahrh. Broncearbeiten aus dem 16. Jahrh. Buchdeckelverzierung aus dem 16. Jahrh. Silbernes und vergoldenes Weinkännchen, Treibarbeit aus dem 17. Jahrh.

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. No. 107.
Die kunstgewerbliche Ausstellung in Mailand. — Erläuterungen zur Ausstellung alter Möbel im österr. Museum. — Die gewerblichen Fachschulen Oesterreichs.

Berichtigung.

Sp. 685, Z. 2 v. u., No. 43 d. Bl., lies Krüger statt Krieger.

Inserate.

Während der Abwesenheit des Herausgebers d. Bl. bis Ende September sind alle Zusendungen für die Redaction an die Verlagsbuchhandlung von E. A. Seemann in Leipzig zu richten.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

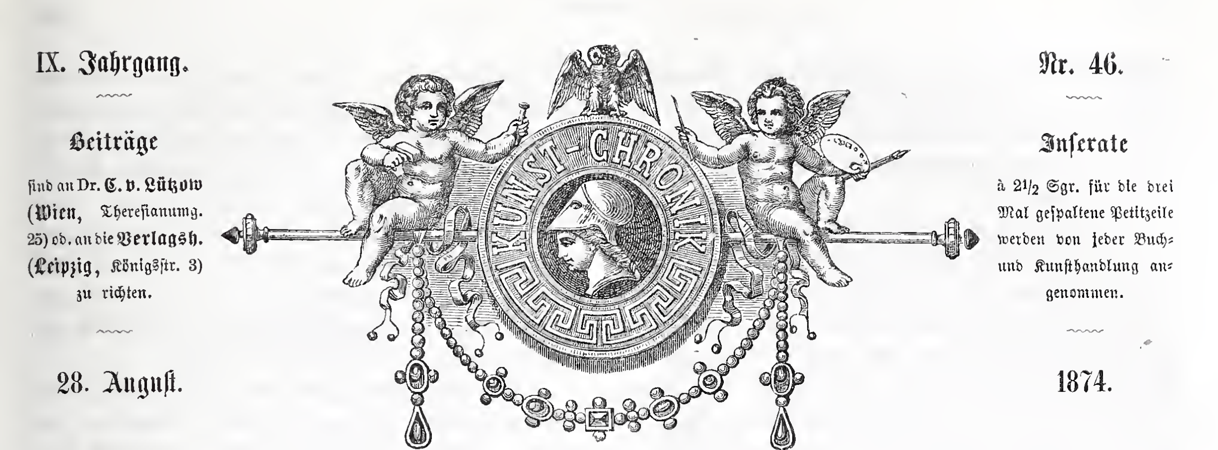
28. August.

Nr. 46.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Rathhaus in Wasserburg.

Es ist für den Kulturhistoriker eine Thatsache von mehr als gewöhnlichem Interesse, daß in einem Theile des südöstlichen Deutschlands in der Architektur gleichzeitig zwei Strömungen neben einander herlaufen, eine einheimische und eine fremdländische. Der Grund dieser auf den ersten Blick überraschenden Thatsache liegt in den Handels- und Verkehrs-Verhältnissen des Mittelalters. Damals führte eine einzige Handelsstraße aus dem Süden Europas nach dem Norden und zwar über den Brenner in's Innthal herab. Dort spaltete sie sich in zwei große Verkehrsadern. Die eine ging über Mittenwald nach Augsburg, Ulm und Nürnberg an den Rhein; die andere den Inn hinab nach Böhmen, Polen und Rußland. Auf dieser Handelsstraße nun stieg auch die welsche Bauweise über den Brenner und schwamm auf dem Inn hinaus in's fruchtbare Bayerland bis in die alte Bischofsstadt Passau hinab. Und so kommt es, daß nicht blos an den Ufern des schönen Bergstromes, sondern links und rechts davon bis ins Land hinein die Städte und Flecken mit den Bogenhallen des Erdgeschosses, die gleich erwünschten Schutz und Schirm gegen Sonne und Regen bieten, mit den weit über die Dächer emporragenden gradlinigen Stirnmauern lebhaft genug an den Süden mahnen, während dazwischen gothische Spitzthürme und alte Staffelgiebel zum Himmel aufragen.

Nirgends tritt diese doppelte Strömung altdeutscher und welscher Bauweise schärfer und charakteristischer zu Tage, als in der alten, auf drei Seiten vom Inn umströmten Stadt Wasserburg. Drei interessante Baudenkmale aus der gothischen Bauzeit treten dem Besucher des weiten luftigen Marktplatzes entgegen: ein alter Wachthurm, der auf leichter Basis zu beträchtlicher Höhe emporsteigt und wohl älter ist, als die Stadt selber, dann die im Jahre 1386 eingeweihte dreischiffige, mit Pfeilern und Diensten ausgestattete, 1753 aber durch Restauration im Zopfstil verunstaltete Frauenkirche und endlich das ihr zunächstliegende altehrwürdige Rathhaus.

Leider ist das letztgenannte Gebäude seit dem 1. Mai d. J. nur noch eine Ruine. Um die Mittagsstunde dieses Tages brach im Dachraume des Rathhauses selber, unmittelbar über der Wohnung des Stadtschreibers, in dem kleineren Komplexe auf eine mit Sicherheit nicht festzustellende Weise Feuer aus und verzehrte nicht nur das Rathhaus, sondern noch 32 weitere Gebäude.

Das Rathhaus bestand aus zwei aneinander gebauten Häusern mit mächtig aufstrebenden Staffelgiebeln. Die Façade, früher bemalt, zeigte nur noch an wenigen Stellen schwache Spuren ihres alten Schmuckes, dessen es kaum bedurfte, so harmonisch schön waren die Verhältnisse der mit Maßwerk gezierten Fenster und der Thüren zum Ganzen.

Urkunden über den Bau des Rathhauses finden sich leider nicht mehr vor, sie dürften wohl bei Gelegenheit des großen Brandes von 1339 zu Grunde gegangen sein; doch darf als feststehend angesehen werden, daß der Bau um 1252 geführt wurde. So stand es sechs Jahrhunderte als Zeuge eines nun gesunkenen Wohlstandes früherer Jahrhunderte, der durch den regen Fluß- und Salzhandel und den Haushalt eines alten

Dynastengeschlechtes, der Hallgrafen von Wasserburg, begründet war, aus deren Händen die Stadt 1247 nach einer 119 Tage dauernden, von Herzog Ludwig dem Strengen geleiteten Belagerung an das Haus Wittelsbach überging.

Die noch heute stehenden Giebelmauern der beiden Häuser zeigen reiche und geschmackvolle gothische Mauerblenden, und das kleinere Gebäude in jedem seiner beiden Stockwerke drei rechtwinkelig abschließende Fenster. Im unteren Stockwerke befand sich der im Renaissancestil dekorirte, reich getäfelte Saal, in welchem in den Jahren 1648 bis 1793 sieben bayerische Kreistage abgehalten wurden. Trug die Façade des kleineren Hauses den Stempel großer Einfachheit, so war dagegen die des zweiten größeren viel reicher gestaltet. Sie hat nur drei Fenster und zwar in ziemlich gleicher Höhe mit dem ersten Stockwerke des kleineren Hauses beginnend aufzuweisen; aber dieselben sind von sehr beträchtlichen Maßverhältnissen und durch je zwei Säulchen, über denen sich zierlich gegliedertes Maßwerk von einem Segmentbogen abgeschlossen, aufrankt, in drei Theile geschieden. Fünf andere große Fenster durchbrechen die Seitenwand gegen die Gasse zu, und alle zusammen erhellen den großen Rathhaussaal oder das sogenannte Tanzhaus, das 90 Fuß lang, 46′ breit und 57′ hoch war. Neben dem Saale befanden sich noch einige Zimmer, in denen viele auf die Vorzeit Wasserburg's bezügliche Alterthümer und zahlreiche Bildnisse von Bürgern der Stadt aufbewahrt wurden.

Im siebzehnten Jahrhundert war das Rathhaus von einer Restauration der Façade im Sinne der Zeit bedroht. Wenigstens findet sich im Archive der Stadt ein darauf bezüglicher Originalentwurf von der Hand des Wasserburger Bürgers und Malers Wolfgang Pittenhart mit der Jahreszahl 1634. Vielleicht verdanken wir es dem unliebsamen Besuch, den die Schweden damals Bayern abstatteten, daß es beim bloßen Projekte blieb. Das Original ist 3 Fuß 4 Zoll hoch und 2 Fuß 4 Zoll breit und sauber in gelblichen und grauen Tönen ausgeführt. Mit Verwunderung sieht man hier den ganzen Reichthum und die ganze Lebendigkeit der Formen, über welche die Renaissance zu gebieten hat, verwerthet und verwendet, ohne daß an den Konturen und Linien der Façade auch nur das Geringste geändert wurde. Mit wahrer Genialität hat der unbekannte Maler eines kleinen Landstädtchens die Schwierigkeiten überwunden, die ihm Raum und Zeit entgegenstellten.

Auf einem Sockel von Quadern, welcher das ganze unterste Stockwerk einnimmt, läuft ein Fries durch, der mit den Ansichten bedeutender deutscher Städte, wie Köln, Mainz, München, Wien und Augsburg geschmückt ist. Ueber diesem Fries erhebt sich die breite Fläche des Doppelbaues, an der man zwischen Säulen, über und neben den Fenstern allerlei Gemälde theils biblischen Inhalts, theils aus der Geschichte Roms und zahlreiche allegorische Figuren, wie die Weisheit, Beständigkeit, Gottesfurcht, Treue, Hoffnung, Liebe, Tapferkeit u. s. w. wahrnimmt. Interessanter als diese Darstellung abstrakter Begriffe erscheint mir der Beweis, wie lebhaft selbst in jenen schlimmen Tagen doch im deutschen Volk das Gefühl der Zusammengehörigkeit war, wie es durch die erwähnten Städteansichten erbracht erscheint.

Die Umfassungsmauern des Rathhauses haben durch das Feuer stark gelitten und mußten an der Façade nachdrücklich gestützt werden, doch hofft man diese noch retten zu können. R.

Der Salon.

II.

(Schluß.)

Drei Künstler sind im Salon mit einer Judith vertreten, und alle drei leisteten in ihrer Art Vortreffliches. Emanuel Genty stellte in sauberer Malerei die Heldin dar, wie sie hüftlings vor dem Lager des Holofernes stehend sich anschickt, das Schwert zu ziehen und den verhängnißvollen Streich zu vollführen. Die Bettdecke ist gelbseiden; der schwarzgestreifte rothe Vorhang im Hintergrunde erscheint daneben etwas armselig. Zur Seite erschließt sich dem Blicke die von Zwielicht durchdämmerte Vorhalle, in der ein geharnischter Kriegsknecht Wache steht. In der hochwüchsig schönen, malerisch drapirten Frauengestalt mit dem ernstblickenden, leuchtenden Antlitz, dem zur Hälfte entblößten Busen, dem entfesselt flott auf die rechte Schulter herabsträhnenden dunkeln Haarwuchs offenbart sich Willenskraft und Entschlossenheit, es ist eine wirkliche Judith. Und doch möchten wir das bezweifeln, sie erscheint uns einigermaßen linkisch und theatralisch zugestutzt. Betrachten wir nun die Judith, mit der Bernard de Gironde, in dem wir einen gewiegten Koloristen begrüßen, vor uns hintritt. Wir sehen die Heldin, wie sie eben die That vollbracht. Noch steht sie vor dem verhängten Lager mit der Feldherrnleiche. Finster schaut sie seitwärts nieder auf das blutige Haupt, das die neben ihr am Fußboden hockende Mohrin in ein Tuch hüllt. Das gelbbraune, nicht unschöne Antlitz trägt ein Gepräge mannhaften Wesens zur Schau. Von dem Haupte mit der goldenen Stirnspange fließt hinterwärts in breiter Fülle das aufgelöste lange kohlenschwarze Haar. Bis auf die bloßen Füße reicht der matt gestreift grauweiße Kleidrock unter den gelben Obergewand. Arme und Busen sind entblößt; die Brust verhüllt eine schwarze Tüllbinde mit rechts herabhängender umfangreicher Quastenschleife. In der Rechten hält die Ge-

stalt das blutige Schwert; eben senkte sie es zur Erde, leicht stützt sie sich darauf, indeß die Linke mit hineingezwängtem Daumen krampfhaft den Gürtel hinabdrückt. Die Figur ist imposant, originell, und doch geschmackvoll in der Ausstattung, ungeachtet des Trauerflors, und dramatisch ausdrucksvoll.

Auch dem dritten Judith-Maler, Eugène Leyzgue, gebührt für seine Leistung Lob. Leygue wählte gleich Genty zu seiner Darstellung den Moment vor der That. Auch seine Judith hält bereits den Griff der Waffe gefaßt; aber noch nimmt sie, finster herwärts schauend, Anstand, den Vorhang zu lüften und den Mordakt zu begehen. Die bleichwangige Heldin mit der lichtrothen Kopfbedeckung und dem goldenen Perlenhalsband nimmt sich recht stattlich aus, scheint aber doch nicht ganz fest auf den Füßen zu stehen. Das Gesicht ist ein gemeines Grisettengesicht und erinnert an die Züge der weltbekannten Theresa, belegt somit einen Fehlgriff. Unstreitig hat die Judith-Palme Bernard de Gironde verdient.

Ein gutes Bild mustern wir mit der Leinwand, in der Eugène Romain Thirion eine Rebekka am Brunnen uns zeigt. Rechter Hand auf der Brunnenstufe steht in hochrother Gewandung, ein Bild der Keuschheit und Anmuth, die schöne Jungfrau und bietet dem durstigen Wanderer den gefüllten Steinkrug zum Trinken dar. Herwärts kam der alte Diener, aus der Hand warf er den Stecken, gierig setzte er die Lippen an zum Genießen des kühlenden Nasses, das so schöne Hände ihm kredenzen. Die Gruppe ist ein biblisches Poëm aus der Patriarchenzeit voll antiker edler Einfalt und Ruhe. Zu der tief gebückt dastehenden ernsten Mannsgestalt mit dem bärtigen, würdevollen Antlitz, der weißen Sonnenhaube und dem braunen Ueberwurf bildet die hohe, schlanke, edel drapirte Mädchenfigur den herrlichsten Gegensatz.

Dem Buche der Richter entnahm François Grellet den Stoff zu seinem Jahelbilde. Es steht geschrieben, sie nahm einen großen Nagel von ihrem Zelte nebst einem Hammer, trat hinein, hielt den Nagel mit der Spitze an Sisara's Schlaf und trieb ihn mit dem Hammer durch's Gehirn und nagelte das Haupt an den Boden, und Grellet hat den Auftritt im Bilde buchstäblich wahr geschildert. Der Nagel, der dem armen Sisara den Garaus machte, ist ein Kapitalstück und sitzt richtig mit dem Kopf am rechten Schlaf. Und welch' einen Staatshammer handhabte die Knieende! Noch hält die weiße Jungfrau denselben in der Rechten; aber es scheint sie in der Nähe des festgenagelten, jämmerlich die Augen verdrehenden Sisara doch ein wenig zu gruseln, denn machtlos ließ sie den Arm mit dem Mordinstrument sinken, und mit dem Blick einer Irren ballt sie, den Arm krümmend, die Linke. Der Künstler hat betreffs der naturgetreuen Darstellung seine Pflicht und Schuldigkeit gethan, und sein redliches Streben bleibt nicht unbelohnt, denn die Mordthat läßt keine sentimentale Kaffeeschwester unbeschaut, das versteht sich von selbst. Wir unseres Theils hätten sein Talent an einem anderen, besseren Stoffe bewundern mögen.

Einen recht muntern, kecken, beherzten kleinen David malte Jules Elie Delaunay; wie der Knirps das schwere Haupt des erlegten Riesen so hoch emporhalten kann, ist freilich zum Verwundern. Das lange Schwert hat Davidchen auf die linke Schulter genommen und hat wohl daran gethan. Das Schwert und der schreckliche Kopf machen ihn wirklich interessant. Genug, der kleine David gefällt uns. Die guten Davidbilder sind zu zählen.

Endlich bekommen wir auch einmal einen anständigen Simson zu Gesicht, und den malte ein Schüler Cabanel's, der Marseiller Paul Roussio. Delila hat den rücklings auf einem Schafpelz an der Erde ruhenden Kraftriesen mit dem Haupte auf ihren Schooß gebettet; eine Dienerin reicht der lächelnd Aufblickenden die unvermeidliche Scheere, und die Haarkräusler-Operation kann beginnen. Die Anordnung ist meisterhaft. Die alte konventionelle Farbenräucherei ward in dem Rahmen nicht geltend gemacht, und so haben wir einen bezüglich der Hautfarbe in Etwas von der Kultur beleckten Simson vor uns, wofür Roussio der Kritik Dank wissen möge.

Des armen Hiob nahm sich Louis Capdevielle mit seinem Maltalente an. Unbarmherzig bettete er den Unglücklichen auf einen Misthaufen im Hofe. Und ein erbärmliches Geschrei erhebend, streckt der Bejammernswürdige beide Arme gen Himmel. Aber — o Wunder! — wir erblicken hier nicht etwa einen skelettartig magern Hiob, i behüte! Capdevielle's Hiob ist wohlgenährt und feist wie ein Klostermönch. Und so geschieht es, daß die Leinwand den Eindruck nicht des Tragischen, sondern des Komischen macht. Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt, — eine alte Geschichte!

Reichlichen Ersatz für die mangelnde Skelettähnlichkeit des Hiob bietet uns Edouard Cibot mit seiner grandiosen „Vision des Ezechiel" dar. Rings um den ungeschlacht, nicht etwa imposant gestalteten Graubart mit den fliegenden Haaren und Gewändern ist es ein Wimmeln von Lebenden und Todten in nackten und mit der Haut bekleideten Gerippen, daß von Rechts wegen jedem Besucher vor dem Bilde ein Gruseln angemessen erscheinen sollte. Zum Glück ist jedoch Cibot kein Doré, und der Effekt des Schauerlichen und Grauenhaften blieb aus.

Das Gebiet des Neuen Testamentes betretend, mustern wir vor Allem die ausgestellten Jungfrauen-

und Christusbilder. — In reizender Gruppirung malte Gustave Adolphe Chassevent überaus zart und sauber mehrere Figuren als Umgebung des schlummernden Knäbleins Jesus. Mitten im Vordergrunde steht das Bettchen mit dem kleinen Schläfer. Zur Rechten sitzt, das Knäblein betrachtend, die Mutter. Lässig ruhen ihre Hände im Schooße. Das engelsschöne Antlitz umrahmt ein weißes Häubchen. Faltenschön kleiden die weiten lichtfarbenen Gewänder. Zur Linken knieen zwei Engel. Im Hintergrunde steht aufrecht eine Mannesgestalt. Das Bild ist ein wirkliches Kirchenbild; dem Milden, Lieblichen der Farben gesellt sich darin treffend das Linearisch-Schöne der Zeichnung.

Vorzügliches leistete Ferdinand Humbert mit seiner Leinwand „Die h. Jungfrau, der Knabe Jesus und der kleine Johannes". In dem zweistufig erhöhten Thronsessel, mit der spärlich golden und blau verzierten, auf dem blauen Luft-Hintergrunde bis an den Rahmen oben ansteigenden schwarzen Rückenwand sitzt aufrecht die Gottesgebärerin. Auf das linke Knie hat sie den Sohn genommen; um ihn legt sie die linke Hand, indeß sie mit der Rechten den zur Linken an dem Sessel stehenden Johannes umfaßt. Das Antlitz ist ein echtes Madonna-Antlitz, edel und schön im Ausdruck, ein klarer Spiegel der keuschen Mutterseele. Die Stirn der Jungfrau verhüllt zur Hälfte ein weißes Kopftuch, das über derselben die hochrothe Kapeline verdeckt. Das knappe, lichtrothe, mit Goldtüpfeln übersäete Kleid wallt unterhalb des goldverbrämten Gürtels faltenreich hernieder. Kirschroth ist die sammetne Schooßdecke. Am Busenausschnitt wie an den Vorderarmen zeigt sich das blaßrosenfarbene Unterkleid. Der Künstler traf, nach meinem Dafürhalten, bezüglich der Gewandung das Rechte; die verwendeten matten und dunkeln Töne sind ein passender, dem Charakter der Dargestellten wohl entsprechender Farbenschmuck. Es dürfte dabei das Ernste, Würdevolle, Schlichte, Anspruchslose, Sanfte und Erhabene dieses Charakters allerdings im Auge behalten werden. Mit der Anordnung der Figurengruppe erzielte Humbert eine wahrhaft durchschlagende Wirkung. Der kleine Jesus streckt gegen Johannes den rechten Arm aus; mit der Linken stützt er sich am Armstück des Sessels, den rechten Fuß brachte er unter die linke Kniekehle. Der kleine Rothhaar Johannes mit dem Kreuze läßt die rechte Hand am Knie der Jungfrau ruhen; sein rechtes Bein ist gestreckt, mit dem stark gebogenen linken steht er auf der ersten Stufe. Die Knabengesichter sind scharf durchgeistigt. Die Malerei ist kernig, gehaltvoll.

Den Anblick einer Anzahl gelungener Männerköpfe bietet uns Adolphe Perrot in seinem Bilde „Der Knabe Jesus unter den Schriftgelehrten" dar. Im Uebrigen ist die Leinwand ein Beweis für den Heroismus des Urhebers, denn es gehörte entschieden ein gewisser Muth dazu, den engen Rahmen mit Halbfiguren, Kopf- und Bruststücken nebst Steinbänken anzufüllen, und als geistigen Pharus in der Mitte die kleine Einfalt darzustellen.

Die Skizze eines die Vermählung der h. Jungfrau darstellenden Wandgemäldes, mit dem der Pariser Auguste Leloir die St. Johanneskirche zu Belleville versah, ist recht anziehend. Es sind Spuren rafaelischer Typenschönheit in dem kleinen Bilde zu entdecken. Die Altargruppe: das Jungfrauenbild mit dem Brautschleier, die Figur des einsegnenden Priesters, weniger die des etwas philiströs dareinschauenden Bräutigams, ist in jener Beziehung betrachtenswerth. Namentlich das „Gott den Vater" vergegenwärtigende Priesterhaupt mit dem grauen Vollbarte fesselt durch das Ausdrucksvolle, Prägnant-Charakteristische der Gesichtszüge. Mit der häßlichen Bischofsmütze hätte es Leloir freilich verschonen dürfen.

Doch da stehen wir vor dem großen Bilde, in welchem Marie Victor Leduc den Versucher uns zeigt, wie er auf dem Berggipfel in der Wüste den Nazarener mit den Herrlichkeiten der Welt zu kirren trachtet. Ich will Leduc mit seiner Jesusfigur in Frieden ziehen lassen, obwohl mich das Gesicht mit dem Gepräge himmlischer Einfalt direkt an Eckensteher und Hausknecht erinnert, — es giebt noch wundersamere Christusköpfe im Salon, und die Aufgabe ist keine leichte; aber den schrecklichen Gottseibeiuns mit der Köhlerfratze, den blauvioletten Hakenflügeln, der Nägelkrone und dem unfangreichen indigoblauen Bauschgewande hätte er doch als barmherziger Christ den Salongästen gegenüber bei Seite lassen und durch eine etwas anständigere, menschlichere Figur ersetzen können. Es ist befremdend, mit welchem Knechtsinn gewisse Künstler an den todten Buchstaben des alten Legenden-Hokuspokus festhalten. Ohne ein Paar Hörner, Krallen an Händen und Füßen, den traditionellen Pferdefuß darf der Teufel auf Leinwand nicht an die Oeffentlichkeit gelangen.

Ein ernstes Streben nach künstlerischer Wahrheit konnte Mazerolle's „Guter Hirt": Jesus mit einem Knäblein auf dem Arm, bekunden. Aus diesen blassen, seelisch erleuchteten Zügen muthet uns etwas Anderes an als der nüchterne Kathederernst des Magisters oder die hausbackene Bonhommie des Priesters, und das ist das höhere Gottwesen im Menschen. Und doch — nein; auch Mazerolle ging fehl: er glaubte einen Christus zu malen und malte einen Seminaristen.

Die Stille der Nacht, den milden Silberschein des Mondes liebt Adolphe Leofanti, und deshalb schuf er wohl seine große Leinwand „Christus im Oelgarten". Die Landschaft, das will ich nicht bestreiten, hat poetischen Gehalt. Kräftig modelliren sich in dem Halb-

dunkel die Gestalten der drei schlafenden Kriegsknechte im Vordergrunde. Und auch die Gestalt Jesu in dem langen weißen Gewande wollen wir gelten lassen. Mustern wir dann aber das Haupt, den Blick, die Stirn dieser Gestalt, so erschrecken wir fast ob der Kühnheit des Künstlers, der es gewagt, mit dem Bilde vor den Beschauer hinzutreten. Alles in dem Bilde ist gelungen, nur die Hauptsache, der Kopf des Christus, nicht. Dieser scheue, vergeistigte, zerfahrene Blick, dieses naseweise, verhimmelte Kasuistengesicht bringt in mir die Saite des Mitleids zum Tönen, natürlich betreffs des Urhebers dieser Unthat, des armen Leofanti.

Beim besten Willen ist es mir nicht möglich, Jean Hippolyte Lazerges mit seinem gekreuzigten Christus und seiner Schmerzensmutter ein günstiges Zeugniß auszustellen. Es fehlt den beiden Figuren im Ausdruck durchaus der wahre geistige Gehalt. Die Thränen, welche an dem blassen, glatten Gesichtchen der Lazerges'schen Madonna perlen, beweisen höchstens, daß diesem Künstler Thränen nicht gelingen. Von der Resignation der Dulderin kann bei Thränen nicht die Rede sein, und ein tiefer Seelenschmerz liegt in den Zügen nicht ausgedrückt. Dem Ernsten des Auftritts hat der Künstler freilich mit großem Fleiße Rechnung getragen; darüber hinaus kam er nicht. — Keinen bessern Eindruck macht auf uns die Mater dolorosa mit der Dornenkrone in der Hand, welche Adolphe Lefebure uns zeigt. Das verstörte Gesicht mit den verweinten Augen würde allenfalls einer alten Putzhändlerin nicht zur Schande gereichen.

Die „letzten Augenblicke" Jesu Christi suchte der Lyoner Antoine Favard mit einer Pinselschöpfung zu verherrlichen. Allein er führte uns nur einen lehmgelben, harten, dürren Leichnam mit einem Antlitz vor, das nur mustergültig mit Bezug auf die grauenhafteste, an's Burleske streifende Verzerrtheit. Ueberrascht mustern wir, den Blick senkend, die schöne Mädchengestalt mit den langen lichtblonden Zöpfen, welche unter dem Kreuze emporschaut und mit der Hand ein paar Tropfen des herabrieselnden Blutes auffangen zu wollen scheint. Und auch die Figurengruppe zur Linken: die von dem Manne fortgetragene ohnmächtige Mutter, der berittene Kriegsknecht beweist, daß Favard das Schöne wohl zu würdigen versteht.

Nach Dante's „Paradiso, XIV", stellte Léopold Victor Durangel den gekreuzigten Erlöser umflossen von strahlendem Himmelslichte dar. Diese Art und Weise der künstlerischen Behandlung des Stoffes entspricht allerdings der Bedeutung desselben eher als die gemeine naturalistische Auffassung. Durangel malte zu der Lichthülle einen recht stattlichen Christus, schuf aber demselben ein Haupt an, das sich von den meisten gemalten Jesusköpfen in Bezug auf hausbackenes Aussehen in Nichts unterscheidet, und kam überdies auf den unglücklichen Einfall, zur Abwechselung dem Gottessohne ein Paar Frauenbeine anzumalen.

Nun wohl, trotz aller in die Augen springenden Mängel der Durangel'schen Kunstschöpfung ziehe ich diese in ihrem Lichtidealismus dem „Gekreuzigten" des Realisten Bonnat vor. Ja freilich, als Kolorist ist Léon Bonnat ein Meister, den Wenige übertreffen, und eben sein Christus bildet dazu den glänzendsten Beleg; in der Beziehung besteht zwischen ihm und Durangel nicht die entfernteste Verwandtschaft. Aber wenn wir in dem dargelegten physischen Leben die Malerei bewundern, so sehen wir uns in diesem Rahmen vergebens nach einem Anhaltspunkte um, der uns gestatten könnte, ein logisches Würdigen des Christuscharakters bei dem Urheber des Bildes vorauszusetzen. Der Versuch mit der realistischen Behandlung war ein kühner; er ist mißlungen. Bonnat malte einen nächtig düstern Wolkenhimmel mit einzelnen matten, gelb und roth umsäumten Lichtstreifen als Hintergrund. Vorn ragt das saubere, etwas massige Kreuz mit dem noch lebenden Dulder. Das Haupt mit dem röthlichen, kurz verschnittenen Barte und der Dornenkrone ist leicht zurückgeneigt; zwischen den mattweißen Augenlidern hervor leuchtet der Blick nach oben. Die Füße ruhen auf einem vorgenagelten Schrägholze. Die Kniee sind leicht gebogen. Behalten wir nur die Umrisse, die Formenlinien an der Gestalt im Auge, so gelangen wir zu der Ueberzeugung, daß dieselben vom Standpunkte des Charakteristischen allerdings schön und edel genannt zu werden verdienen. Bezüglich der Technik feiert der Künstler mit dem Bilde einen seiner höchsten Triumphe. Dieser in Farben auf Leinwand fixirte Leib ist in der That das baare, handgreifliche physische Leben. Wir sehen an dem und jenen Punkte buchstäblich das Wallen des Blutes unter der Epidermis. Alle Theile sind mit einer Wissenschaft behandelt und dargestellt, die beim Beschauer ein unverholenes Bewundern bedingt. Den Hut ab, trotz alledem, vor einer solchen Koloristen-Bravour! — Lassen wir nun aber bezüglich des Kunstwerkes den ästhetisch gebildeten Sinn prüfen, so fühlen wir uns stracks abgestoßen; ein Gefühl des Mißbehagens beschleicht uns, und der Anblick dieses braunfahlen, rippenstarken, abgemagerten Leibes, dieser schaudernden, frostig angerötheten Hiobsbeine flößt uns geradezu Abscheu ein. Nein, in der Weise sollte sich doch ein Künstler wie Bonnat an der Kunst nicht versündigen; es ist ein Frevel. Wollte Bonnat in seiner Arbeit nur dem Reinmenschlichen und der Plebejer-Demuth des Gekreuzigten Rechnung tragen, so durfte er das nicht mit den Tinten der abscheulichsten Gemeinheit. Bonnat suchte und fand sein Modell im Siechenhause der Elendesten und Elenden, und das darf man

ihm mit Entrüstung vorhalten. Die Gesichtszüge seines Nazareners sind den übrigen Körpertheilen ziemlich adäquat.

Mariä Heimsuchung, den Besuch der Maria bei Elisabeth, illustrirte Jules Joseph Meynier. Die beiden edlen Frauengestalten in der schönen faltenreichen Gewandung: Elisabeth auf der Haustreppe, Maria die Treppe hinansteigend, sind wahre Bilder biblischer Anmuth. Die milde, zarte Färbung stimmt zu dem Auftritte auf's Beste.

Ohne uns lange bei dem Genrebilde aufzuhalten, in welchem Hugues Martin mit einer römischen Landschaft und zahlreichen, zum Theil recht interessanten Figuren den erfolgten und unter Bedeckung nach Rom gebrachten Paulus verherrlicht, schenken wir musternd Alexandre Cabanel's „Johannes dem Täufer" einen Blick. Der Meister veranschaulichte das Moment der ersten religiösen Verzückung des Jünglings in der Wüste. Johannes hat sich auf einen Stein niedergelassen und sitzt, gleichsam zusammengesunken, mit verschränkten Füßen, mit dem ragenden Kreuzstab zwischen den seitwärts gefaltet erhobenen Händen, das Haupt mit dem wirren Schwarzhaar leicht an die Steinwand lehnend und gen Himmel blickend da. In den großen schwarzgrauen Augen leuchtet es seltsam, wie ein Lichthauch aus den Tiefen der Seele, und in schöner Harmonie gesellen sich dem Blicke die von ernstem Empfinden durchgeistigten Züge. So denken wir uns den Schäfer, den der Dichter draußen auf dem Gottesraine in Einsamkeit den Tag des Herrn besingen läßt. Schauer der Andacht durchrieseln sein Gebein. Cabanel ist ein Künstler, kein Kunsthandwerker.

Im besten Lichte zeigt uns Johann Jakob Henner aus Bernweiler im Elsaß seine „Magdalene in der Wüste". Das Bild findet Beachtung und verdient es. Der Künstler bettete seine Heldin in einer düsteren Grotte. Die von der Seite gesehene, in blauer Schooßgewandung an der Erde ruhende, rücklings an die schräg ansteigende Felswand gelehnt schlummernde Jungfrau mit den gefaltet im Schooße ruhenden Händen, der entfesselt herabhangenden lichtblonden Haarfülle, dem entblößten Busen und dem frischen Antlitz ist in fester, kerniger, gesunder Malerei dargestellt, und Henner würde mit der Figur, was das Nackte anbetrifft, den ungeschmälerten Beifall der Kritik erzielt haben, hätte diese nicht daran eine scheinbar von der Lage bedingte gewisse fatale Brust= und Nackensteife zu konstatiren. Zudem erfuhr der Seelenzustand der Schlummernden in den Zügen keineswegs die gebührende Würdigung. Henner's Magdalene sieht aus wie eine verkleidete Alsatia. Das Gesicht gehört unzweifelhaft einer Elsässerin an. — In dem andern Bibelbilde, welches Henner ausstellte, verwerthete er das Gleichniß vom barmherzigen Samariter. Das ist ein vortreffliches Bild. Das Antlitz des neben dem Verletzten an der Erde hockenden, theilnehmend den Puls befragenden Graubarts erleuchtet und verschönt das wahre Seelenlicht der Barmherzigkeit, des göttlichen Mitleids.

Einen hünenhaften Paulus in Grün und Roth, der, lässig den linken Arm ausstreckend, das entblößte Schwert an die rechte Brustseite drückend, einsam dasteht, malte Henri Jules de Signon, ein Künstler, der den großen Geschichtsstil mit Vorliebe zu kultiviren scheint und gute Charakterköpfe entwirft.

Victor Kasimir Zier schuf einen flügellos gen Himmel fliegenden verzückten Paulus, gerieth dabei aber in puncto des Hauptes in das breite Geleise der Hausbackenheit und förderte ein erschrecklich armseliges Krämergesicht zu Tage.

Friedr. Carl Peterssen.

Neue Erwerbungen des Berliner Museums.

W. Den großartigen, in den Annalen unseres Kunst=Institutes Epoche machenden Ankauf der Suermondt'schen Sammlung alter Gemälde, deren Besprechung sie in Ihren Blättern bereits einen weiten Raum vergönnt haben, hat Ihr Leserkreis bereits erfahren. Die vorzüglichsten Perlen unter den erworbenen Gemälden sind bereits in einer besonderen Ausstellung im Oberlichtsaale des Museums dem Publikum zugänglich gemacht, und der Eindruck ist auch auf Laien ein so überwältigender, daß sich überall nur eine Stimme der Bewunderung äußert.

Auch die anderen Abtheilungen des Museums haben inzwischen erhebliche Bereicherungen ihrer Schätze erfahren; so sind aus Kleinasien merkwürdige Skulpturen angelangt, ein Abguß der berühmten, bis jetzt noch nicht veröffentlichten altdeutschen Skulpturen der Kreuzkirche in Wechselburg besorgt worden; Prof. Curtius brachte aus Athen unter verschiedenen anderen antiken Kunstsachen mehrere kleine Figürchen aus Terracotta, die theils Spuren von Farben, theils fast ganz erhaltene zarte Uebermalung an sich tragen. Man kann sich nichts Reizenderes denken, als diese nur etwa 20 Centim. hohen, vollkommen gut erhaltenen und künstlerisch vollendeten Gegenstände vom Nipptisch irgend einer vornehmen griechischen Dame, die unsere besten Porzellanfiguren an Schönheit des Ausdrucks, Schärfe und Korrektheit der Zeichnung, Eleganz der Gewandung in Schatten stellen. Sie wurden in Olympia aufgefunden.

Auch das Kupferstichkabinet schreitet rüstig vorwärts, seine reichen Sammlungen zu mehren und zu melioriren. Neben vielen Einzelerwerbungen hat das Kabinet in neuerer Zeit eine Acquisition erster Qualität gemacht. Es wurde nämlich das vorzügliche, nahezu

komplete Werk der Radirungen von Aldert van Everdingen (266 Blätter), das reichste und kostbarste des Kontinents, welches nur einen ebenbürtigen Rivalen an dem des britischen Museums hat, um den Preis von 6000 Thlrn. erworben. Bekanntlich hat Drugulin in Leipzig über diesen stets geschätzten holländischen Künstler des 17. Jahrhunderts (1621—1675) eine Monographie veröffentlicht. Zum Behufe dieser Arbeit hatte er umfassende Kunstreisen unternommen und das erwähnte Werk unter den glücklichsten Umständen nach und nach gesammelt. So glückte es ihm, eine ganze Sammlung, die noch aus der Zeit des Künstlers datirte, in Holland zu erwerben. Der besondere Werth liegt in der tadellosen Erhaltung der Exemplare, deren jedes in verschiedenen Abdrucksgattungen vorliegt; die letzten, von Fokke retouchirten, sind in die Sammlung nicht aufgenommen, sie sind auch so rauh, das primitive Feine und Geistreiche ist so verwischt, daß von dem ursprünglichen Kunstgehalt fast keine Spur geblieben ist. Das Kabinet hat mit dieser Erwerbung seine Schätze quantitativ und qualitativ vermehrt.

Noch kann ich nicht unterlassen, eine andere Erwerbung derselben Museumsabtheilung zu erwähnen. A. v. Werner hat bekanntlich 60 Blatt meisterhaft in Tusch und Feder ausgeführte Zeichnungen zu Scheffel's vielbeliebten Trompeter von Säkkingen komponirt. Dieses in der That sehenswerthe Werk, welches die ganze Romantik und den Humor des Gedichtes unvergleichlich zum Ausdruck bringt, ist gleichfalls für die Sammlung der Handzeichnungen erworben worden. Sie sehen also, wie wir hier weit von aller Stagnation entfernt sind. Wir stehen soeben wieder in Unterhandlung wegen Ankauf einer berühmten Sammlung. Sollte sich der Erwerb derselben realisiren, so werden Sie einen ausführlichen Bericht darüber erhalten.

Preisbewerbungen.

An der Wiener Akademie fand am 23. Juli im Beisein des Ministers von Stremayr und des Hofraths von Eitelberger die feierliche Preisvertheilung statt. Man hatte folgende Preise und Preisstipendien zuerkannt: Allgemeine Malerschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Die Parabel vom reichen Prasser" Herrn Joseph Barison aus Triest. Den Lampi'schen Preis für Aktzeichnungen nach der Natur Herrn Ernst Nowak aus Troppau. Einen Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Leo Reiffenstein aus Wien. — Allgemeine Bildhauerschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Petrus erweckt die Tabitha von den Todten" (Apostelgeschichte 9, 36 bis 42) Herrn Wilhelm Seib aus Stockerau. Einen Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Karl Hackstock aus Fehring (Steiermark). Den Neuling'schen Preis für eine nach der Natur modellirte Figur Herrn Joseph Pechan aus Wien. — Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professors v. Engerth: Ein Preisstipendium für ein Gemälde: „Chiron lehrt Achilles den Gebrauch des Bogens" Herrn Franz Simm aus Wien. — Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professors Eisenmenger: Ein Preisstipendium für einen Karton Herrn Hyacinth Ritter v. Wieser aus Graz. — Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professors Feuerbach: ein Preisstipendium für ein Gemälde: „Luna und Endymion" Herrn Heinrich Tentschert aus Jägerndorf (k. k. Schlesien). — Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professors Trenkwald: Ein Preisstipendium für einen Cyklus von Skizzen: „Die sieben Werke der Barmherzigkeit" Herrn Anton Jedliczka aus Prag. — Specialschule für höhere Bildhauerei des Herrn Professors Kundmann für eine Figur: „Merkur, Leier spielend" Herrn Karl Schwerzek aus Friedek (k. k. Schlesien). — Specialschule für Landschaftsmalerei: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: die erste Strophe des Lenau'schen Gedichts „Asyl": „Hohe Klippen, rings geschlossen, wenig kümmerliche Föhren, trübe, flüsternde Genossen, die hier keinen Vogel hören ꝛc." Herrn Hanns Schüly aus Schönbrunn. Einen Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Karl Onken aus Jever (Oldenburg). Den Rosenbaum'schen Preis, für welchen als Aufgabe gestellt war: „Eine in Kohle, Bleistift, Sepia oder ähnlichen Materialien ausgeführte landschaftliche Komposition bei freier Wahl des Gegenstandes" Herrn Karl Onken aus Jever (Oldenburg). Ein Preisstipendium für ein Landschaftsgemälde Herrn Hanns Schüly aus Schönbrunn. — Specialschule für Kupferstecherei: Eine goldene Füger'sche Medaille für Zeichnungen nach in der k. k. Belvedere-Galerie befindlichen Porträts von Holbein Herrn Alois Scheich aus Wien. Einen Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Anton Pfründer aus Villingen (Großherzogthum Baden). — Specialschule für Graveur- und Medailleurkunst: Einen Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Karl Radnitzky aus Wien. Ein Preisstipendium für eine Medaille Herrn Hermann Wittig aus Jauer (Preußisch-Schlesien). — Specialschule für Architektur des Herrn Professors v. Hansen: Den Hagenmüller'schen Preis für den Entwurf eines Palais Herrn Robert Newald aus Gutenstein (Niederösterreich). Den Pein'schen Preis für schöne Zeichnungen nach antiken Vorbildern Herrn Alexander Koch aus Szak (Ungarn). Ein Preisstipendium für den Entwurf zu einem Theater Herrn Raimund Gottwald aus Troppau. — Specialschule für Architektur des Herrn Professors Schmidt: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Entwurf eines Hauptaltars nach gegebenem Programm" Herrn Leopold Theyer aus Wien. Einen Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Leopold Theyer aus Wien. Die am 19. Dezember 1873 zur Ausschreibung gelangten Hofpreise wurden zuerkannt für vorzügliche Lösung der betreffenden Konkursaufgaben und zwar: Für das Kunstfach der Architektur: „Entwurf einer Kirche nach katholischem Ritus", ein Hofpreis erster Klasse Herrn Joseph Ritter v. Wieser aus Wien; ein Hofpreis zweiter Klasse Herrn Karl Hesky aus Pisino (Istrien). Für das Kunstfach der Malerei: „Chiron lehrt Achilles den Gebrauch des Bogens", ein Hofpreis erster Klasse Herrn Julius Schmid (Schüler der Specialschule des Herrn Professors Eisenmenger) aus Wien; ein Hofpreis zweiter Klasse Herrn Leopold Bara (Schüler der Specialschule des Herrn Professors Feuerbach) aus Wien.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** In der Permanenten Kunstausstellung von Bismeyer & Kraus befand sich kürzlich ein großes Gemälde von v. Bochmann, welches durch Originalität, charakteristische Auffassung und ebenso einfache wie meisterhafte Behandlung zu den besten Werken zählt, die wir in langer Zeit zu sehen Gelegenheit hatten. Es stellte ein Motiv aus Rußland (der Heimat des Künstlers) dar und zeigte eine Menge von Figuren und Thieren in einer großen Landschaft. Nach allen Seiten aber befriedigten Zeichnung und Malerei in gleichem Maße, so daß die vielseitige Begabung Bochmann's eine harmonische Gesammtwirkung von ganz eigenartiger Vollendung erreicht hat. Die beiden Brüder Deiker bewähren ihren Ruf als vorzügliche Thiermaler in zwei großen, höchst bewegten Bildern, welche nur kurze Zeit ausgestellt waren. Johann Deiker brachte ein Rudel wilder Sauen im Schnee zu charakteristischer Darstellung, während

C. F. Deiker eine Kampfscene zwischen einem Karren- und einem frei herum laufenden Hunde mit ungemein drastischer Leidenschaftlichkeit wiederzugeben verstanden hatte. Ersteres Bild war glatt und sorgfältig, letzteres breit und energisch behandelt. „Der Herbstmorgen" von A. Naudnitz stand nach unserer Ansicht den früheren Gemälden dieses talentvollen jungen Künstlers nach, und auch die vielen Hühner und Gänse, die von Fritz Lange herrührten, verliehen dem Werk keinen höhern Reiz. Die große Schweizerlandschaft von Albert Flamm wollte uns ebenfalls weit weniger zusagen, als die italienischen Ansichten dieses Meisters, obwohl ihr eine große Leuchtkraft der Farbe nicht abzusprechen war. E. Schulz hatte seine reizende Komposition „Ein Verschönerungsverein", die vor einigen Jahren als Illustration im „Neuen Blatt" allseitigen Beifall gefunden, mit kleinen Aenderungen zu einem großen Oelbilde verwandt, welches er „Kinder-Karneval" betitelte. Dasselbe erfreute durch den glücklichen Humor, die feine Zeichnung und eine sorgfältige Ausführung. Auf der trefflich gemalten „Schule" von Carl Hertel war der Lehrer entschieden viel zu klein, und dieser perspektivische Fehler beeinträchtigte die Wirkung des im Uebrigen so lobenswerthen Bildes. Von den auswärtigen Gemälden imponirte am meisten Carl Becker's „Bianca Capello" durch das glänzende Kolorit und die virtuose Behandlung, die für den Mangel an historischer Auffassung und Schärfe der Charakteristik entschädigen müssen. In der Ausstellung von Ed. Schulte befanden sich zwei neue Werke von Andreas Achenbach, „Wasserfall" und „Marine", von denen wir das letztgenannte wegen einer überaus frappanten Lichtwirkung vorziehen. „Das aufziehende Gewitter" von A. Lüdecke überraschte durch die außerordentliche Wahrheit in der Wiedergabe jener elektrischen Beleuchtung, die dem Ausbruch des Sturmes voranzugehen pflegt. Das große Bild, dem ein hübsches landschaftliches Motiv zu Grunde lag, machte einen sehr vortheilhaften Eindruck. In dem Waldbild von E. von Bernuth erschien uns das Laubwerk allzu wollig behandelt und die Zeichnung im Ganzen etwas vernachlässigt zu sein. Sehr hübsch dagegen war eine „Niederländische Landschaft" von H. Deiters und das Motiv von Neapel von Albert Arnz. Auch die deutsche Landschaft desselben Künstlers war von höchst naturgetreuer Wirkung, und E. von Raven's „Schweizerlandschaft" übertraf die meisten frühern Bilder dieses Malers. Von den Bildnissen zeichnete sich ein Damenporträt von L. Schäfer am meisten aus, obgleich auch Carl Sohn's „Dame in weißem Kleide" in der Stimmung sehr lobenswerth war, und C. Bertling in dem Bildniß einer neunzigjährigen Dame eine schwere Aufgabe mit ganz überraschendem Erfolg gelöst hatte. Das große Genrebild „Hakeln" von Jacob Leisten erinnerte in Komposition und Gegenstand allzusehr an Defregger's vortreffliche „Ringer", um nicht zu Vergleichen herauszufordern, die für das Düsseldorfer Bild nur ungünstig ausfallen konnten und die guten Eigenschaften desselben nicht zur gebührenden Geltung gelangen ließen. Eine ähnliche Erinnerung an die berühmten „Spieler" von Knaus schadete auch dem großen Bilde „Bis in den hellen Tag hinein" von L. Bokelmann, das bei aller Virtuosität der Malerei und dem großen Talent, welches uns daraus ansprach, doch jene poetische Auffassung und erschütternde Tragik total vermissen läßt, die dem Bilde von Knaus einen bleibenden Werth verleiht. Bokelmann führt uns die leidend aussehende Frau eines Arbeiters vor, die mit zwei kleinen Kindern kommt, um ihren Mann am hellen Morgen vom Spieltisch abzuholen, an dem er mit schlechten Genossen, die eben das Lokal verlassen, während der ganzen Nacht das sauer erworbene Geld verpraßt hat. Die Charakteristik der Figuren ist scharf und höchst gelungen und das Ganze mit naturalistischer Wahrheit aufgefaßt; aber wir sehen nur eine unerquickliche Scene aus dem Alltagsleben, von der wir uns gern abwenden, und entbehren die beseelende Läuterung durch die Kunst, die auch die Nachtseiten des menschlichen Lebens noch fesselnd und interessant erscheinen läßt. Es ist drastisches Volksschauspiel, aber keine Tragödie!

Vermischte Nachrichten.

Die königliche Akademie der Künste in Berlin hielt zur Feier des 3. August eine öffentliche Sitzung. Wie die „Sp. Z." berichtet, wohnten derselben der Kultusminister Dr. Falk, sowie die Geh. Räthe Lucanus und Geppert bei. Zunächst wurde vom Sekretär der Akademie, Herrn Professor Gruppe, der Jahresbericht erstattet, aus dem wir entnehmen, daß die Gesellschaft durch den Tod mehrere Mitglieder verloren hat. Von den einheimischen ist der am 20. April verstorbene Prof. Bläser, von den auswärtigen sind Landschaftsmaler Weber und Wilhelm v. Kaulbach zu erwähnen. Allen drei Künstlern wurde ein ehrender Nachruf gezollt. Innerhalb des Lehrpersonals ist außer der definitiven Anstellung des Lehrer Vater keine Veränderung vorgekommen. Durch die reichlicher fließenden Mittel des Staates sind mehrere Meisterateliers in Aussicht genommen; Professor Knaus aus Düsseldorf hat das seinige bereits hier eröffnet. Von den neu aufgenommenen Mitgliedern ist vor Allem der Kronprinz zu nennen, der seine Zustimmung in einem von der Insel Whigt datirten Schreiben bereits ertheilt hat; es folgte sodann die Aufzählung einer langen Reihe hiesiger und auswärtiger Künstler, die zu Mitgliedern ernannt sind. Das Wachsthum der Bibliothek durch Neuanschaffungen und Schenkungen schreitet in bester Weise vorwärts. Hierauf folgte die Vertheilung der Preise. Der große Staatspreis kann dieses Jahr nicht vergeben werden, da der einzige Bewerber bald zurücktrat. Von den Michael Beer'schen Preisen ist die erste Stiftung — an jüdische Maler — nicht zur Vertheilung gekommen, die zweite — an Musiker ohne Unterschied der Religion — erhielt Herr Otto Barsch aus Frankfurt a. O. Der Schluß der Feier bildete die Prämirung einer großen Anzahl Schüler der königlichen Akademie, sowie der hiesigen königlichen Kunstschule.

Inserate.

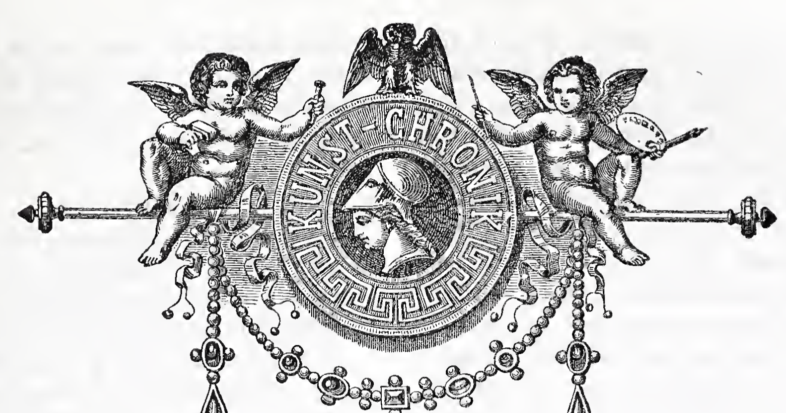
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

4. September.



Nr. 47.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ein Manuskript Schnorr's über seine römischen Fresken.

Vorbemerkung.

Der 1840 gestorbene Marchese Camillo Massimo, der Gemahl einer sächsischen Fürstentocher, hatte den deutschen Künstlern Overbeck, Veit, Koch, Schnorr und Führich die Meisterwerke der italienischen Literatur als Themen zu Wandmalereien im Erdgeschoß seiner Villa am Lateran gestellt. Dante's Göttliche Komödie malten Koch und Veit in dem einen Seitenzimmer, Tasso's Befreites Jerusalem Overbeck und Führich in dem andern, der Hauptraum aber, das Mittelzimmer, wurde von Schnorr allein ausgemalt. Die Fresken desselben führen uns den rasenden Roland von Ariost vor. Die dazugehörigen Kartons befinden sich im Besitz des Städel'schen Museums in Frankfurt a/M. Die Betrachtung derselben veranlaßte Fr. Kugler, sein früheres scharfes Urtheil über Schnorr (bei Besprechung seiner Münchener Fresken) zu modifiziren. In seinen „Reisenotizen" *) äußert er sich über dessen römische Fresken folgendermaßen: „Die Kartons von Schnorr zu seinen Fresken in der Villa Massimo zu Rom, mit Darstellungen aus dem rasenden Roland, sind höchst interessant und für den Beginn der romantischen Richtung unserer Kunst sehr bezeichnend. Sie haben noch ganz die schöne jugendlich naive Grazie, der man diesen oder jenen Mangel gern vergiebt, weil noch so viel Hoffnung darin ist."

*) Fr. Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Bd. III. S. 509.

Schnorr's Fresken in Rom waren von dortigen älteren Künstlern scharf kritisirt worden. Als Entgegnung setzte er das in Folgendem mitgetheilte Manuskript auf, welches sich unter den hinterlassenen Papieren des Malers Plattner vorgefunden hat. Es erscheint uns in verschiedener Hinsicht sehr beachtenswerth, und wir glauben mit der Veröffentlichung desselben auch denen, welchen die Originalfresken nicht zugänglich sind, insofern eine Art Ersatz zu bieten, als die Worte des Meisters ein getreues Spiegelbild des Geistes seiner Schöpfungen sind.

Der rasende Roland von Ariost,

als Gegenstand der Malereien eines Saales im Casino der Villa Massimo.

Zur Erklärung und Rechtfertigung.

Ein Gedicht wie der rasende Roland von Ariost, in welchem die Hauptidee so verborgen liegt, wie der Faden in einem reichen Blumengewinde, so willkürlich in der Zusammenstellung seiner Theile, von solchem Umfang, muß bei verschiedenen Lesern auch auf sehr verschiedene Weise in der Erinnerung bleiben; wenn auch durch den gleichen Ton, in dem alle Theile gehalten sind, ein ähnlicher Eindruck von dem Ganzen bei dem Leser zurückbleibt.

Bevor ich daher die einzelnen Stellen des Gedichts anführe, die bei den verschiedenen Darstellungen mir vorschwebten, glaube ich erst Rechenschaft geben zu müssen von der Art, wie ich das Gedicht als ein Ganzes angesehen und behandelt habe, und was mir in

seinen Theilen als wesentlich erschien. Daß ich mich bei der Wahl der Gegenstände zu meinen Darstellungen auf eine sehr geringe Anzahl beschränken mußte, wird jeder leicht einsehen, der die Beschränktheit des mir zu Gebote stehenden Raumes vergleicht mit der ungeheuren Ausdehnung, welche der Dichter dem Gebiet, in dem er sich bewegt, gegeben hat: wenn ich also das Gedicht wirklich als ein Ganzes auffassen und in meinen Darstellungen als ein solches geben wollte (wie ich es mußte, um einer gerechten Forderung, die man an ein Werk wie das meine zu machen hat, zu entsprechen), so mußte ich mich auf den allereinfachsten Plan, der dem Gedichte zu Grunde liegt, zurückziehen.

Nun liegt aber allerdings in der Art der Darstellung des Ariost sein eigenthümlicher Reiz, und insofern liegt in der Ausschmückung des Stoffs ein Wesentliches des Dichters; deshalb war ich genöthigt, indem ich meine Gegenstände wählte, auch diese Seite des Gedichts sehr im Auge zu behalten.

Ferner war Rücksicht zu nehmen auf die Verschiedenheit der Gebiete, die der in Worten darstellenden und der in Formen gestaltenden Kunst angewiesen sind.

Ich hatte also meines Erachtens meine Aufgabe nur so zu stellen:

1) hatte ich in meinen Darstellungen ein Ganzes zu geben, in welchem der Grundplan, der dem Dichter bei seinem Werke vorschwebte, so viel als möglich, in seiner ganzen Ausdehnung ausgesprochen ist;
2) den eigenthümlichen Reiz des Dichters, der gerade in seiner Art die mannigfaltigsten Gegenstände zusammenzustellen und auszuschmücken wesentlich beruht, im Auge zu behalten;
3) die Forderungen der bildenden Kunst hierbei zu berücksichtigen und also nur solche Gegenstände zu wählen, die nicht nur darstellbar durch bildende Kunst, sondern geeignet waren, die Träger des eigenthümlichen Reizes bildlicher Darstellung zu werden.

Mir schien nun in folgendem Cyklus die Möglichkeit geboten, diesen drei verschiedenen Rücksichten zu entsprechen, indem er den Hauptgegenstand des Gedichts, den Kampf der Heiden gegen Karl den Großen als weltliches Oberhaupt der Christenheit, ihre Niederlage und den Triumph der Christen in den Haupt- und Endpunkten erfaßt; indem er die vorragenden Gestalten des Gedichts nach Verhältniß ihrer Bedeutung berührt; die beiden ausgezeichnetsten Helden desselben, Roland und Rüdiger, in den Vordergrund stellt, ihre eigenthümlichen Schicksale und Thaten in Bezug auf das Ganze in der Hauptsache giebt, indem er die größtmöglichste Abwechselung der Gegenstände und mithin die Möglichkeit darbietet, Ariost in seiner Eigenthümlichkeit nach verschiedenen Seiten hin zu zeigen; indem er endlich Gegenstände liefert, die den Forderungen der bildenden Kunst entsprechen. Zugleich entsprach dieser Cyklus dem zu Gebote stehenden Raum oder hatte sich vielmehr in beständigem Hinblick auf denselben gebildet.

Cyklus.

1. Agramant, das Oberhaupt des gesammten heidnischen Heeres, erscheint an der Spitze desselben vor den Mauern von Paris und giebt Befehl zur Erstürmung der Stadt; Kaiser Karl eilt mit seinen Rittern dem bedrohten Heere zu Hülfe; waffenkundige Bürger eilen zur Vertheidigung der Stadtmauern herbei; Weiber, Kinder und Alte sehen mit Schrecken dem herandrohenden Feinde entgegen.
2. Die Stärke des Armes würde der übermächtigen Gewalt der Christenfeinde nicht lange Widerstand haben leisten können; aber Gott, durch das Hülfeflehen der bedrängten Gläubigen bewegt, sendet seinen mächtigen Engel, den Erzengel Michael, zur Rettung der Stadt herbei.

   Gott aber will seine Kirche völlig von dem äußern Feinde befreien. Die christlichen Helden werden mit übermenschlichen Kräften ausgestattet, um die Feinde zu besiegen. Diese von oben ertheilte Macht äußerte sich am stärksten bei folgenden Ereignissen.
3. Rinaldo im Bunde magischer Kräfte verjagt die Heiden aus dem Felde und nöthigt sie, Frankreich zu verlassen.
4. Dudo mit seiner durch ein Wunder hervorgerufenen Seemacht, begegnet den fliehenden Feinden auf dem Meere und vernichtet ihre Macht.
5. Biserta, der festeste Punkt der Heiden im Orient, Agramant's letzte Hoffnung, wird im Sturm von den Christen erobert.
6. Agramant wird endlich in einem Kampfe zwischen sechsen, drei christlichen und drei heidnischen Rittern, von Roland erschlagen und somit ein in jeder Hinsicht vollkommener Sieg über die Heiden errungen.

   Dies ist der Gang der allgemeinen Angelegenheiten, wir greifen nun aber die besondere Geschichte Roland's und Rüdiger's auf, da, wo Ariost ihre Erzählung beginnt.
7. Roland, den Gott mit besonderen Gaben und Kräften ausgerüstet hatte, um in ihm der bedrängten Christenheit ein starkes Werkzeug des Schutzes zu geben, vergeudet seine Kräfte, indem er in Thorheit seinen Leidenschaften fröhnt. Er hängt seiner Begierde nach zur schönen Angelika, die ihn nicht wiederliebt, sondern fliehet. Er überzeugt sich endlich, daß ein armer Mohren-

jüngling ihr ganzes Herz besitzt; fällt über diese Entdeckung in Verzweiflung und verliert sich so ganz in seiner Leidenschaft, daß Gott, um ihn zu strafen, ihm seinen Verstand gänzlich entzieht: Roland fällt in Raserei.

8. Nachdem Roland lange wie ein wildes Thier zum Schrecken und Verderben der Leute sich herumgetrieben und seine Thorheit abgebüßt hat, schenkt ihm Gott durch besondere Veranstaltung seinen Verstand wieder. Roland greift wieder als gewaltiger Christenheld in die allgemeinen Angelegenheiten ein.
9. In Rüdiger war aber (nach Ariost's Erzählung) der damaligen Welt ein Mann gegeben, der, ursprünglich ein Heide, durch seine Bekehrung zu Christo und eheliche Verbindung mit Bradamante, der edelsten und tapfersten Ritterin auf christlicher Seite, die Bedingung erfüllte, die ihm gestellt war, wenn er der Stammvater des Fürstenhauses Este werde sollte, ein Fürstenhaus, das der Welt Heil und Segen in Fülle bringen sollte (Ariost wendet die ganze Kraft seiner Beredtsamkeit auf die Verherrlichung dieser Regentenfamilie, die zu seiner Zeit besonders blühte und ihn als Dichter ehrte und an ihrem Hofe hielt). Melissa enthüllt durch Zauberei die künftigen Zeiten, läßt Bradamanten die Gestalten ihrer Sprößlinge erblicken und erzählt ihr als Weissagung die wahre Geschichte dieser Fürsten.
10. Atlas, Rüdiger's Pflegevater, wußte aus seinen Zauberbüchern, daß sein Liebling sieben Jahre nach seiner Vermählung mit Bradamante sterben werde und suchte daher diese Verbindung auf alle Weise zu hintertreiben. Er verbarg ihn in Zauberschlössern, hielt ihn lange durch die Fee Alcina in Weichlichkeit auf einer Zauberinsel: aber vergeblich. Melissa, welche Rüdiger's Verbindung mit Bradamante begünstigte, triumphirte. Rüdiger ließ sich durch einen heiligen Eremiten taufen und ward Bradamante's Gemahl.
11. Kaiser Karl der Große selbst veranstaltete ihre Hochzeitsfeier, in welcher zugleich ein allgemeines Fest des Triumphes und Sieges begangen wurde, indem Karl nun von allen Feinden befreit, auf seinem Throne befestigt, von den tapfersten und edelsten Rittern umgeben war und überhaupt alles erreicht sah, was er in seinen frühern Bedrängnissen für sich und seine Christenheit nur wünschen konnte.

Mit der Erzählung dieses Festes schließt Ariost sein Gedicht, und ich schließe mit der Darstellung desselben meine Bilderreihe, indem ich eine dreifache Beziehung auf die von mir hervorgehobenen drei Haupttheile des Gedichts hineinlege. Indem nämlich sowohl die allgemeinen Angelegenheiten des großen Kampfes, als auch die besondern Schicksale Roland's und Rüdiger's hier ihre Lösung und Vollendung finden, vereinigt diese Darstellung die verschiedenen Fäden des Gewebes und wird in Bezug auf diese Bilderwelt dasselbe, was das Feld, welches ich derselben einräumte, in architektonischer Hinsicht dem ganzen Raume ist: nämlich Schluß und Krone. Um den Charakter, den ich diesem Bilde zu geben wünschte, noch schärfer zu zeichnen, lasse ich den Erzbischof Turpin (auf dessen Geschichtsbuch sich Ariost oft beruft) als begeisterten Erzähler der gewaltigen Thaten jener Zeit hier erscheinen in der Mitte von aufmerksamen Horchern, Ariost steht an seiner Seite und zeichnet die erhabenen Kunden auf: ja der edle, nun verstorbene Besitzer des Hauses, das diese Malereien enthält, der eigentliche Wirth bei diesem gemalten Feste, befindet sich unter den Zuhörern.

Die Darstellung einzelner Helden und Heldinnen sind an einige übrig gebliebene kleinere Räume gewiesen, Brandimart mit Fiordiligi und Zeroni mit Isabella finden auf der einen schmalen Seite der Decke, Marfisa und Bradamante auf der andern ihre Plätze.

Diese Bilder stehen in einer doppelten Beziehung: einmal mit den unter ihnen befindlichen Darstellungen der Seitenwände (Brandimart und Zeroni waren Rolands treueste Freunde; Zeroni starb in Vertheidigung von dessen Waffen, und er ist hier gleichsam als eine Erscheinung aus der Vergangenheit als trauernd über Roland's Elend gedacht; auf der andern Seite befindet sich Marfisa und Bradamante, erstere Rüdiger's Schwester, die andere dessen Geliebte), dann aber stehen sie durch ihre Bedeutung als Helden und Heldinnen in Verbindung mit den Darstellungen der übrigen Deckengemälde, die den Sieg der Christen bezeichnen.

An den Pfeilern, welche an der Fensterseite des Zimmers die Decke stützen, sind vier der bedeutendsten Helden auf heidnischer Seite, für welche sonst kein Raum zu finden war, nämlich: Ferrau, Mandrigard, Rodomont und Marsil, wichtiger Bundesgenosse Agramant's.

Daß die Decke als Zelt gedacht ist, dessen Stangen mit Lorbeer umwunden und dessen Tücher die Bilder sind, die mit rothen Bändern an den Stangen befestigt worden, wird jedem Beschauer in die Augen leuchten. In den beiden Zwickeln, die sich an den schmalen Seiten der Decke bilden, sind Amorinen angebracht. Der Knabe auf der Seite des Roland soll die rohe, verletzende Gewalt der Liebe bezeichnen: er hat alle seine Pfeile abgeschossen und scheint dem strafenden Blick des Beschauers, der die bösen Thaten, die er an Roland geübt, gesehen, entfliehen zu wollen, während der andere

die wohlthuende und beseligende Liebe bezeichnet und mit freundlichem Blick das Lob des Beschauers, das er für seine an Rüdiger und Bradamante geübten Gutthaten verdient, erinnern zu wollen scheint.

In den Lauben, die sich über den vier Halbkreisen, die in die Decke greifen, wölben, ist das Wappen des Hauses Massimi angebracht.

Hier folgen nun die Stellen des Dichters, welche mir bei den einzelnen Darstellungen vorschwebten, und zwar nach derselben Ordnung, die ich vorhin bei der Erzählung der Geschichte beobachtete:

1. a) Belagerung von Paris durch Agramant,
   b) Vertheidigung der Stadt durch Karl den Großen, C. 15, 6—9.

Decke. Lünette.

2. Erzengel Michael. Bei der Darstellung des Erzengels Michael mußte ich die Einzelheiten der Erzählung des Ariost ganz umgehen und mich begnügen, ihn so darzustellen, daß hier nur der Helfer und die Person kenntlich wurde, welches ich am besten erreichte, indem ich ihn so malte, wie man den Erzengel zu sehen gewohnt ist.
3. Rinaldo verjagt die Heiden aus Frankreich. C. 31, 52. 52.

   NB. Ich habe in meiner Decke von den vier Schlachten die letzte nach der Zeitfolge neben die erste gesetzt, weil ich für diese wichtige Vorstellung gern den günstigsten Platz benutzen wollte. Wir übergehen jetzt den Kampf auf Lipadusa, bis wir die beiden andern Gefechte betrachtet haben.
4. Dudo vernichtet den Feind zur See. C. 39, 78—79.
5. Erstürmung von Liberta. C. 40, 32. 35.
6. Kampf auf Lipadusa (Agramant wird von Roland erschlagen). C. 42, 7. 8.

Linke Seitenwand.

7. Roland. a) Angelika und Medoro. C. 19, 36. 37. b) Roland's Verzweiflung. C. 23, 129—131. c) Roland's Raserei. C. 24, 4. 5.

Decke.

8. Lünette. Astolf kehrt in Begleitung des heiligen Johannes, des Evangelisten, mit Roland's Verstand aus dem Monde zurück. C. 38, 23.
9. Rechte Seitenwand. Rüdiger. a) Melissa zeigt Bradamante die Fürsten des Hauses Este in der Höhle des Morlin. C. 3, 21. 23. b) Rüdiger's Taufe. C. 41, 57—59.
10. Decke. Lünette. Melissa, Atlas und Alcina.

    Für dies Gemälde sind keine besonderen Stellen des Dichters anzuführen. Melissa triumphirt über das Gelingen ihrer Pläne mit Rüdiger und Bradamante, während Atlas mit Trauer in seinem Zauberbuche liest, indem er daraus ersieht, daß Rüdiger in der Blüthe seiner Jahre dahinsterben werde. Auf der rechten Seite sieht man Alcina an dem Ufer ihrer Zauberinsel, durch das Winken ihrer Hand die Fische herbeilockend.
11. Das Fest. Mittelbild der Decke.

    Wie ich schon oben sagte, habe ich die Bedeutung dieses Gegenstandes in einer größern Ausdehnung genommen, als der Dichter selbst es seinen Lesern zumuthen mochte; indem ich außer dem Hochzeitsfeste noch ein Triumphfest des Roland und eine allgemeine Siegesfeier habe bezeichnen wollen: doch konnte ich nur auf diese Weise meine Bilderreihe schließen und als ein Ganzes runden. Uebrigens habe ich nichts Fremdartiges in meine Darstellung hineingezogen, sondern das, was Ariost anderwärts sagt, mit dem, was er bei Gelegenheit dieses Festes erzählt, nur verbunden, auf eine Weise, die, glaube ich, nach den Regeln meiner Kunst ist. Wenn ich hier den Kaiser Karl als den Sieger über die Heiden und die Paladine, Roland und Rinaldo an der Spitze als gefeierte Helden, als die Retter des Reichs und der Christenheit bezeichnete, so hatte ich besonders folgende Stellen im Sinne: C. 44, 28. 29. 32. 33.

    Von den Stellen, die sich auf das Hochzeitsfest beziehen, führe ich nur folgende an: C. 46, 73. 74. Auf der rechten Seite des Bildes sieht man die Gesandten der Bulgaren, die an Rüdiger die Königskrone bringen. C. 46, 69. 70.

Da es hier nur mein Zweck war, über die Behandlung des Gedichts Rechenschaft zu geben und das Verständniß der Malereien zu erleichtern, keineswegs aber eine Beschreibung zu liefern, die alle Einzelheiten derselben berührt, so glaube ich, wird das Gesagte hinreichen.

Der Salon.

III.

An der Spitze der Künstler, welche heuer der Märtyrergeschichte ihren Stoff entlehnten, steht der Straßburger Gustave Doré. Das Maltalent des berühmten Illustrators ist bekanntlich vielfach angefochten worden; daß derselbe es versteht, seine Bilder zu durchgeistigen, mit einem — meinetwegen phantastischen — Zauber auszustatten, der den Unbefangenen zur Bewunderung hinreißt, wer wollte das bestreiten! Das Doré'sche Märtyrerbild ist eines der wenigen Gemälde im Salon, vor denen man lange, lange betrachtend stehen kann, ohne des Anschauens müde zu werden. So originell die Auffassung, so drastisch ist die Darstellung. Dem Blicke erschließt sich der weite Kreis-

raum der Arena, in der gegen gefangene Christen reißende Thiere losgelassen wurden. Es ist Nacht. Hell funkeln an dem sichtbaren Himmelsstreifen die Sterne. Im Schein eines bläulichen Lichtes, das die Circusbühne zur Hälfte matt beleuchtet, schweben aus der Höhe in lange Gewänder gehüllte ätherische Engelsgestalten in den Raum hernieder. Leer und verödet stehen im Kreise oben die Bänke mit den Zuschauersitzen. Geschlossen sind die Pforten mit den ragenden Pfeilern. Wo das Beifallsgebrüll eines blutdürstigen, entmenschten Volkes, der Weheruf der unglücklichen Märtyrer erscholl, herrscht die Stille des Todes, dann und wann unterbrochen von dem unheimlichen Geheul der Bestien, die auf der Blutstatt ekle Mahlzeit halten. Wir erkennen sie nach und nach, diese Bestien; wir unterscheiden in dem Halbdunkel auch die Leiber der Opfer, wie sie der Zufall durch den Raum vertheilt: es ist ein entsetzliches, regungsloses Durcheinander, in das stellenweise der zerrende, nagende, zerfleischende Zahn des Löwen oder Leoparden die schaurige Bewegung bringt. Da und dort fließt an der Erde ein Bächlein rothen Blutes. Auf dem großen Kadaverhaufen mitten im Raume steht ein mächtiger Leu mit zottiger Mähne und richtet brüllend den Kopf empor. Nebenan zerren und wühlen andere Löwen unter der Leichensaat, streckt und reckt sich lässig inmitten der Todten ein brauner Panther. Zur Rechten zerrt ein dickköpfiges Ungethüm mit dem Gebiß an dem Gewande eines Gefallenen und zieht es weit von der Brust. Zur Linken senkt ein wahrer Riesenleu das zottige Haupt zu stillem Fraße. Weiter ab, im Dunkeln, packen sich zwei Löwen mit Pranke und Zahn. Auf mehreren Punkten rings lagerte sich eine der großen Katzen zur Seite der Beute, die sie sich von dem großen Haufen geholt. Verdrossen wendet just ein Panther diesem den Rücken. Wohin schreitet das Thier? O Entsetzen! Dort an der Wand hinten arbeitet sich eine menschliche Gestalt empor. Alle hat der Tod hier noch nicht bewältigt. Das Bild begreift eine Grauen erregende Darlegung des wilden, fessellosen Instinktes. In der Gestalt der Todten, die der Künstler uns vor den Blick rückt, äußert sich wahre Resignation. Die Leinwand ist, in Summa, eine Verherrlichung des Glaubens, den die Schrecken des Märtyrertodes nicht zu erschüttern vermögen, und des beglückenden Sieges, den über alles Erdenleid der Sterbliche durch den Tod davonträgt.

Pierre Lehoux machte auch heuer seiner Künstlerphantasie Ehre, indem er an dem h. Lorenz sein Maltalent versuchte. Der schmalbrüstige Heilige mit dem Goldnimbus liegt rücklings auf einem großen Eisenroste, unter dem ein mächtiges Feuer brennt. Aber die Flammen vermögen ihn Nichts anzuhaben: über ihm schwebt ein Engel in blauer Gewandung, der mit der Linken gen Himmel deutend, mit dem Palmzweige in der Rechten den Flammen gebietet, seitwärts zu lodern, was sie auch folgsam thun. Dicht gedrängt bewegen sich auf der Scene eine Menge nackter und halbnackter Männergestalten, wahrer Hünen. Rings stehen Kriegsknechte mit Helm und Brustpanzer, als Beschirmer der Ordnung. Zahlreiche Arbeiter machen sich an dem Märtyrerheerde zu schaffen. Hier trägt einer einen Arm voll Brennholz heran, dort hockt ein anderer und wirft Scheite unter den Rost, nebenan kniet ein Dritter und schürt mit langer Eisenstange das Feuer. Weiter ab ertheilt einer in rothem Gewande den Hantierenden Befehle. Der Anblick des Ganzen ist Nichts weniger als befriedigend; das Durcheinander der Riesenleiber in dem engen, luft- und lichtarmen Rahmen macht geradezu den Eindruck des Widerwärtigen. Die Kunst, geschmackvoll zu gruppiren, ist für Lehoux ein Buch mit sieben Siegeln. Nehmen wir nun aber mehrere der Figuren einzeln vor's Lorgnon, so müssen wir schlechterdings der Preisjury Gerechtigkeit widerfahren lassen und gestehen, sie hatte nicht Unrecht, als sie Lehoux eine zweifache Auszeichnung zuerkannte und mit dem von Herrn de Chennevières, dem neuen Kunstdirektor, unlängst gestifteten sogenannten Salonpreise dem jungen Künstler das Privilegium ertheilte, auf Staatskosten drei Jahre lang in Rom die Werke der alten Meister zu studiren. Lehoux schuf ein paar herrliche Mannestypen, echte Urbilder männlicher Muskelstärke und Gliederpracht. Dieser Riese hier trägt augenscheinlich an dem Brennholz zu schwer; aber man sehe jenen andern Riesen mit dem pechschwarzen Haarwuchs und den robusten, energievollen Zügen, der, am Fußende des Rostes knieend, im Schweiße seines Angesichts mit Stücken Holz das Feuer nährt, — welch' ein Kernbild wahrer Mannesschönheit! — Und hätte Lehoux nur jenen Kriegsknecht gemalt, der hier vorn, Wache stehend, förmlich in den Saal hineinragt, so wäre ihm seitens gerechter Richter ein Preis zuerkannt worden. Die Kriegerfigur ist in der That von klassischer Originalität. Das starke Haupt trägt eine schmucklose Sturmhaube. Brust und Kniee sind geharnischt. Dunkelfarbiges Zeug umhüllt Lenden und Schenkel. Die muskelstarken Arme sind unverhüllt. Der rechte Arm hängt lässig herab. In der Linken trägt der Wächter den Speer, an der Seite in lederner Scheide ein langes Schwert. Die eine Figur bietet für die Mängel der Komposition reichlichen Ersatz. Hoffentlich wird der junge Künstler in Zukunft seiner Phantasie Zügel anlegen und seine Aufmerksamkeit ernsteren Gegenständen zuwenden. Sein Malgeschick rechtfertigt den Wunsch vollkommen.

Wie dem h. Clemens in seiner Märtyrernoth zwei Engel beistanden, das zeigt uns in einem großen Ge-

mälde Auguste Carliez. Es lohnte wahrlich nicht der Mühe, mit dem Anblick das Salonpublikum zu beglücken. Allerdings sind die beiden schöngekleideten geflügelten Jungfrauen ganz hübsch und interessant, und scheint auch ihre Theilnahme eine recht lebhafte zu sein, während die eine mit einem Fläschchen Herzstärkung oder Balsam operirt und die andere den h. Clemens herzhaft am Arme faßt; aber der in Ketten an der Kerkerwand hockende dünnleibige, langbeinige Märtyrer verleidet uns das Anschauen. Sieben Pariser Schuh mißt der bedauernswürdige Heilige zum Allermindesten. Da lob' ich mir den h. Sebastian, mit dem der Pariser Louis Courtat sich an der Ausstellung betheiligte. Der Märtyrer ward mit Händen und Füßen an einen Baum gefesselt; dann schossen seine Peiniger mit dem Bogen nach ihm. Dort hängt die Gestalt, fest modellirt in trefflicher Beleuchtung, kräftig von dem Stamme sich abhebend, mit dem seitwärts auf die Brust gesunkenen Haupte, ein echtes, rechtes Märtyrerbild. Zu den Füßen derselben kniet in der Tracht einer Herrentochter eine barmherzige Jungfrau, mit der Scheere die Fußfessel lösend, während links eine schwarzgekleidete Ordensschwester behutsam den Pfeil aus der Seitenwunde zu ziehen sucht. Die Gruppe macht unser Mitleid rege, aber ein Preis gebührte dem Künstler ausschließlich für die Hauptfigur.

Ueber die Maßen unschuldig sieht die h. Maxentia aus, deren Märtyrerthum Jules Delmotte, ein Schüler Bonnat's, auf Leinwand zu verherrlichen gedachte. Und dieser himmlischen Einfalt will jener Unhold mit dem Säbel den Kopf abschlagen? Grausamer Delmotte! Mehr Ehre machte seinem Lehrer Bonnat Paul de La Boulaye mit einem Märtyrerbilde. Die beiden gefesselten Mädchen im Kerker mit dem niedrigen Gitterfenster hinten sind wirkliche Trägerinnen der Idee des christlichen Leidens und Duldens. In acht Figuren führt uns Louis Roux den wichtigen Auftritt vor, der die letzte Oelung des h. Vincent de Paula zum Gegenstand hatte. Der Heilige, dem ein oben schwebendes Engelpaar mit einem Sonnenstrahl aus der Höhe den Himmelsnimbus verleiht, hat ein situationsgemäß hinfälliges Aussehen, auch ein recht würdiges Greisenantlitz, und hält dem vor ihm knieenden Priester resignirt die bloßen Füße zu Oelung hin. Die übrigen Figuren sind in des Wortes verwegenster Bedeutung banal. Außer einem Taufbilde mit einem schwerfälligen, hünenhaften Christus malte Alexander Grellet die h. Honorina, wie sie im Beisein mehrerer Geistlichen und Krieger ihren Glauben an Jesum Christum beschwört. Die untersetzte, breitschulterige Gestalt der Jungfrau in dem weißen Gewande, die zum Gelöbniß die rechte Hand erhebend, mit der Linken das Kreuz an's Herz drückt, scheint mir kein glücklicher Gedanke zu sein, und welch ein ausdrucksloses, glattes, vulgäres Antlitz schuf ihr der Künstler an! Dagegen ist die hinter ihr stehende Figur des geharnischten Kriegers mit der Streitaxt ein vortrefflicher Ausdruck robuster Gottesandacht, und auch die Priester in dem prunkvollen Ornate sind treffend dargestellt. Pikant ist die von Diogène Maillart in seiner Weise verherrlichte Taufe des h. Augustin, zu der Folgendes einen Kommentar bildet: „Während nach neuerdings in Mailand eingeführter morgenländischer Sitte geistliche Lieder gesungen wurden, erlangten St. Augustin, Adeodat, sein natürlicher Sohn, und Alipe, sein Schüler, von der Hand des h. Ambrosius die Taufe.“ Die meisten dieser flachen, glatten Figuren tragen in ihren Zügen eine himmlische Dummheit zur Schau. Kein Zweifel, auch Maillart erinnerte sich des Bibelwortes: „Selig sind, die geistig arm sind“. Selbst die vier kleinen Mädchen, die im Vordergrunde singen und musiziren, thun dieses kund. Den h. Augustin als Erforscher der Wahrheit stellte Henri Charlier dar. Sah es unter dem Schädel des Heiligen so duster aus wie in diesem Bilde, so hatte er freilich Ursache, in dem aufgeschlagen vor ihm liegenden Buche nach Licht zu suchen. Dem h. Rochus in der Einsamkeit schenkte Jan Dargent mit einem kleineren Bilde Beachtung, das uns in matten, unschönen Farben den braven Mann zeigt, wie er im Gebirge auf den Knieen liegt und betet, worauf dem Hungrigen der Hund eines Reisenden ein kleines Brot überbringt. Wie bedeutungsvoll! Da lassen wir Auguste Fleury's h. Heinrich mit dem Schwerte und dem das rothe Sammetkissen haltenden Pagen, zwei Figuren auf Goldgrund, die als Bruchstück der bildlichen Ausstattung der Kapelle auf Schloß Kerguéhennec in der Bretagne im Salon figuriren, eher gelten.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV. Tavole cromo-litografiche con cenni storici e critici del Commentatore Gio. Battista de Rossi. Roma 1872. Fol.

Da mit dem fünften Jahrhundert die Freskomalerei für die Zeit eines halben Jahrtausends fast völlig verschwindet, so ist die Erforschung der kunstgeschichtlichen Entwickelung einer so langen Periode, was die Malerei betrifft, fast ausschließlich auf das Studium der Mosaiken angewiesen. Zum Glück sind dieselben, vor allem in Rom und Ravenna, so zahlreich erhalten, daß sich die Continuität des Fortschrittes der Beobachtung nicht entzieht. Achtzehn Kirchen Roms tragen noch den

Mosaikschmuck aus der Zeit des vierten bis zum neunten Jahrhundert. Nur hatte für die chronologische Vertheilung die Kritik noch nicht das letzte Wort gesprochen, und auch das Werk von Crowe, dessen starke Seite die bezeichnete Periode keineswegs ist, enthält für diese Frage nur unbedeutende Beiträge. Doch ist dieserseits als ein nicht unwichtiger Anhalt hierfür der Vergleich mit den altchristlichen Miniaturen erkannt und geltend gemacht worden. Der die in obigem Werke gebotenen schönen und getreuen Reproduktionen römischer Mosaiken begleitende Text wird jenem Bedürfniß in vollkommen befriedigender Weise gerecht. De Rossi, seit mehr als zwanzig Jahren mit der Erforschung der christlichen Alterthümer Roms beschäftigt, ist als der gründlichste Kenner dieses Gebietes allbekannt. Die bis jetzt erschienenen zwei Lieferungen des obigen Werkes enthalten den beschreibenden Text von vier großen Mosaikbildern der Kirchen S. Maria Maggiore, S. Maria nuova, S. Lorenzo fuori und S. Agnese fuori. Die einzig dastehende umfassende Kenntniß der einschlägigen alten literarischen Dokumente ermöglichte es dem Verfasser, sowohl die zum Theil fragmentarischen, zum Theil bei Reparaturen sinnlos entstellten Mosaikinschriften in ihrem ursprünglichen Wortlaut wiederzugeben, als auch die Verkürzungen, welche die bildlichen Darstellungen nicht selten erlitten, wenigstens beschreibend zu ergänzen. Mit Vorführung seines ganzen kritischen Apparats schreibt de Rossi das Absismosaik in S. Maria nuova, welches Kugler dem neunten Jahrhundert vindiciren wollte, wie schon Schnaase richtig vermuthet, dem zwölften zu. In dem Christustypus des Mosaiks in S. Lorenzo fuori von c. 480, der in seiner ascetischen Strenge die Züge eines orientalischen Mönches trägt, erkennt er die erste Spur des Byzantinismus in der römischen Kunst. Doch stehen die exegetischen Bemerkungen neben den kritischen Ausführungen nur vereinzelt da; die Beschreibung der Mosaiken ist als Schluß des Werkes angekündigt, ein bei dessen langsamem Erscheinen nicht eben willkommener Trost. J. P. R.

René Ménard, der Herausgeber der Gazette des Beaux-Arts läßt demnächst im Verlage des Echo de la Sorbonne eine Kunstgeschichte unter dem Titel: „Histoire des beaux-arts, architecture, sculpture, peinture, céramique depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours“ mit gegen 400 Illustrationen erscheinen. Das Werk wird mit Unterstützung des Unterrichtsministeriums herausgegeben und soll bei einer Stärke von 30 Bogen Lexikon-Oktav für den mäßigen Preis von 10 Franken abgegeben werden.

Zeitung für Antiquitäten-Sammler. Es giebt gegenwärtig eine sehr große Anzahl von Zeitschriften, welche ganz specielle Gebiete unseres Könnens und Wissens vertreten. Aber wir haben noch keine deutsche Zeitschrift für Antiquitäten-Sammler, welche die Interessen dieser, der Museen und Antiquitätenhändler vertritt, den Kauf und Verkauf vermittelt 2c. Da die Zahl der Liebhaber für ältere Kunstgegenstände heute sehr groß und allgemein verbreitet ist, die Kunstjournale aber darauf nur ausnahmsweise Rücksicht nehmen können, dürfte die Herausgabe einer Zeitung für Antiquitäten-Sammler ein zeitgemäßes Unternehmen sein, das wohl auch für den Verleger rentabel sein würde. R. B.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Die Kommission für bildende Kunst, welche kürzlich von der französischen Regierung berufen ist, hat ihre Arbeiten begonnen und wird nach und nach ein vollständiges Inventar der Kunstschätze Frankreichs veröffentlichen. Der erste Band der Publikation ist den kirchlichen Denkmälern der Stadt Paris gewidmet. Eine Anzahl der namhaftesten Kunstforscher Frankreichs hat die Aufgabe unter sich vertheilt.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Gesellschaft der schönen Künste in Lima veranstaltet während des nächsten Decembers eine Ausstellung peruanischer Alterthümer, die sehr lehrreich zu werden verspricht. Nach allen größeren Städten der Republik, besonders nach dem Süden, wie nach Cuzco und Pono, von wo die Macht der königlichen Inkas ihren Siegeslauf durch die Anden-Länder nahm, sind Einladungen ergangen und angenommen. Bisher ist mir in Peru noch keine so vollständige Sammlung aus jener Zeit zu Gesicht gekommen als die kleine, geschmackvoll arrangirte, welche das britische Museum in London besitzt. (Köln. Ztg.)

Vermischte Nachrichten.

R. B. **Görlitz**. Der seiner Zeit viel besprochene plastische Fries von R. Siemering in Berlin, welcher beim Einzuge der siegreichen Truppen in Berlin im Jahre 1871 den Fuß der Statue einer Germania schmückte und wegen seiner genialen Komposition allgemein das Verlangen nach einer bleibenden Ausführung erregte, hat nun endlich eine seiner würdige Verwendung gefunden. Die erste französische Kanone nämlich, welche am 4. August 1870 bei Weißenburg von der ersten Kompagnie des fünften Jägerbataillons erobert wurde, ist von dem Kaiser der Stadt Görlitz geschenkt worden. Dieselbe wurde nun, nach dem Vorschlage des Professor M. Gropius in Berlin neben der Hauptwache auf einem Postamente aufgestellt, um welche sich eine halbrunde Exedra mit Rand zieht. Diese Exedra ist mit dem berühmten Friese, den Prof. Siemering für diesen Zweck noch besonders durchgearbeitet hat, in gebranntem Thon von Marot in Charlottenburg ausgeführt, geschmückt worden.

‡‡ **Nürnberg**. An der Zerstörung der Stadtmauer zwischen dem Lauffer- und dem Wörther-Thor und dem Zuschütten des Stadtgrabens an jener Stelle wird eifrig gearbeitet.

Die angeblich von Hans Memling gemalten Fahnen, welche den Schweizern in den Schlachten bei Grandson und Nancy 1476 und 1477 als Siegestrophäen in die Hände fielen, sollen auf Beschluß des großen Raths von St. Gallen an Oesterreich zurückgegeben werden. (Academy.)

Inserate.

Unterricht im Malen (höhere Abtheilung): Professor Schrader. 4) Malen im Königlichen Museum und in der Akademie: Professor Schrader. 5) Zeichnen nach Gypsabgüssen (Antike): Professor Daege. 6) Modelliren nach Gypsabgüssen (Antike): Professor A. Wolff. 7) Zeichnen der Thiere, besonders Pferde: Professor Eybel. 8) Landschaftszeichnen: Prof. Bellermann. 9) Zeichnen nach anatomischen Vorbildern und Proportionen des menschlichen Körpers: Professor Domschke. 10) Projektion, Schattenkonstruktion, Perspektive, verbunden mit Aufgaben aus den historisch wichtigen Bauwerken: Professor Pohlke. 11) Vorbereitungsklasse: Professor Holbein. — Akademischer Unterricht in besonderen Ateliers: 12) Kupferstechen: Prof. Mandel. 13) Schwarzkunst auf Stahl: Professor Lüderitz. 14) Holz- und Formstechen: Xylograph Albert Vogel. — Baufächer: 15) Entwerfen der Gebäude: Ober-Hof-Baurath Professor Strack. 16) Zeichnen und Komposition architektonischer Dekorationen: Professor Dr. Bötticher. 17) Modelliren architektonischer Verzierungen und Glieder: Bildhauer Kosak. — Hilfswissenschaften: 18) Mythologie: Professor Dr. Geppert. 19) Kunstgeschichte: Professor Dr. Dobbert. 20) Vorträge über klassische Dichtungen alter und neuer Zeit: Professor Dr. Dobbert. 21) Geschichte des Kostüms: Professor Weiß. 22) Anatomie des menschlichen Körpers: Sanitätsrath Dr. Hoffmann.

B. Musik. 23) Unterricht in der Theorie der Musik: Professor Grell. 24) Unterricht in ein- und mehrstimmiger, vorzugsweise kirchlicher Gesangskomposition: Professor Grell. 25) Unterricht in der Instrumental-Komposition: Ober-Kapellmeister Taubert. 26) Anleitung zur dramatischen Komposition: Ober-Kapellmeister Taubert. 27) Contrapunkt und Fuge: Professor Kiel. 28) Unterricht in der Instrumental-Komposition: Professor Kiel. 29) Instrumentation: Musikdirektor Bargiel. 30) Formenlehre: Musikdirektor Bargiel.

Meldungen für A. (Fächer der bildenden Künste) haben zu erfolgen am Donnerstag den 1. Oktober d. J. bis incl. Montag den 5. Oktober, Vormittags von 9 bis 1 Uhr, im Anmelde-Zimmer der Königlichen Akademie der Künste, Universitätsstraße No. 6. Bei der Meldung müssen Abgangszeugnisse von der Schule vorgelegt werden und haben die Aspiranten in Betreff ihrer Befähigung zur Kunst sich einer Prüfung zu unterwerfen. Zur Aufnahme in die Abtheilung B. (für musikalische Composition) ist erforderlich: 1) Ein Lebensalter zwischen dem 16. und 25. Lebensjahr; 2) der Nachweis einer untadeligen sittlichen Führung; 3) eine allgemeine Bildung, welche der Reife für die Secunda einer höheren Lehranstalt entspricht; 4) eine für berufsmäßige Ausbildung genügende musikalische Begabung und Vorbildung. Insbesondere wird Vertrautheit mit den Elementen der musikalischen Theorie und Uebung in deren Anwendung, sowie Gewandtheit in der Behandlung eines musikalischen Instruments, besonders des Klaviers, vorausgesetzt. Auch wird auf eine Vorübung im Gesang vorzugsweise Gewicht gelegt. Die Aspiranten haben sich bis zum 1. Oktober d. J. bei dem unterzeichneten Direktorium schriftlich zu melden und dabei a. einen selbst verfaßten Lebenslauf, b. einen genügenden Nachweis über die Erfüllung der Bedingungen ad 1 bis 3, c. ihre bisher gefertigten musikalischen Arbeiten und Compositionen einzureichen. Die Aufnahme der Schüler geschieht halbjährlich nur vor dem Beginn der beiden Semester. Das Lesezimmer der Bibliothek der Königlichen Akademie der Künste ist den Berechtigten während des Semesters am Mittwoch des Vormittags von 9 bis 1 Uhr und am Donnerstag und Freitag von 4 bis 7 Uhr geöffnet.

Berlin, den 22. August 1874.

Das Direktorium der Königlichen Akademie der Künste.

Im Auftrag: Ed. Daege. O. F. Gruppe.

Lehrplan der mit der Königlichen Akademie der Künste verbundenen Königlichen Kunstschule für das Winterhalbjahr 1874|75.

Abtheilung A. Allgemeine Kunstschule, zugleich Seminar für Zeichenlehrer. Einjähriger Cursus für Schüler, welche ihre ganze Zeit dem Studium widmen wollen, und für künftige Zeichenlehrer. 1) Ornament-Formenlehre, Baumeister Jacobsthal. 2) Projectionslehre, Professor Dr. Hertzer. 3) Anatomie, Proportionslehre, Professor Domschke. 4) Modelliren nach Zeichnungen und Modellen, Bildhauer Göritz. 5—7) Freihandzeichnen, Professor Schütze, Maler Händler und Schaller. 8) Ornamentale Farbenstudien, architektonisches Zeichnen, Bauinspektor Tiede. 9) Kunstgeschichte, Professor Dr. Dobbert.

Abtheilung B. Unterricht für Schüler, welche sich allgemeine künstlerische Vorbildung und Fertigkeit im Zeichnen und Modelliren neben ihren anderweiten Studien und neben ihrer praktischen Berufsthätigkeit erwerben wollen. 10—12) Ornament-Formenlehre, Hofmaler Rothnagel. 13—16) Projektionslehre, Professor Dr. Hertzer. 17—19) Modelliren, Bildhauer Kosak. 20—31) Freies Handzeichnen, Professoren Domschke, Schütze, Holbein, Kaselowsky, Hosemann, Lehrer Maler Hancke, Gosch, Gerstler. 32) Anatomie, Proportionslehre, Professor Domschke, Maler Gosch. 33) Kompositionsklasse, architektonisches Zeichnen, farbige Dekoration, Professor Baumeister Spielberg.

Meldungen zur Aufnahme finden vom 1. Oktober ab täglich, Vormittags von 8—10 Uhr, Universitätsstraße No. 6, im Bureau der Königlichen Akademie der Künste statt. — Das Lesezimmer der akademischen Bibliothek ist den Schülern der Abtheilung A. Sonnabend von 4—7 geöffnet; die erforderlichen Karten werden vom Direktorium der Königlichen Akademie ausgegeben. Das Abgangszeugniß des Seminars soll als Nachweis der für die Zulassung zur Prüfung als Zeichenlehrer nach §. 2. No. 3. der Instruktion für die Prüfung der Zeichenlehrer vom 2. Oktober 1863 erforderlichen Ausbildung angesehen werden. Lehrpläne, sowie die Instruktion für Prüfung der Zeichenlehrer für Gymnasien und Realschulen werden im Bureau der Königlichen Akademie der Künste ausgegeben. Der Winterkursus beginnt am 5. Oktober. (123)

Berlin, den 22. August 1874. Professor **Gropius**, Direktor der Königlichen Kunstschule.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

11. September.

Nr. 48.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt:

Neue Erscheinungen des Farbendruckes.

Schon zu wiederholten Malen ward in diesen Blättern darauf hingewiesen, in welchen falschen Bahnen sich zum großen Theile bei uns der Farbendruck bewegt, und wie er, statt sein rechtes Feld im Auge zu behalten, nämlich die getreu vervielfältigende Wiedergabe von Fresken und Aquarellen, sich meistens fort und fort im unerquicklichen, undankbaren Streben abmüht, moderne Oelgemälde nachzuahmen, deren Tiefe, deren Saft- und Kraftfülle oder gar pastoser Farbenauftrag auch nur entfernt wiederzugeben ihm ewig versagt sein wird.

Mag immerhin eine solche Nachbildung uns eine Zeitlang fesseln und gelungen vorkommen, wie stumpf, wie matt und wie stimmungslos sie aber sofort erscheint, sobald wir das Original daneben haben, lehren hundert Beweise.

Wie gesagt, die dem Farbendruck von der Natur zugewiesene Aufgabe ist und bleibt in ersten Linie die Wiedergabe von breitgemalten Fresken oder einfachen Aquarellblättern. Auf diesem Gebiete aber hat die Technik des Farbendrucks eine Höhe erreicht, daß sie bereits wahrhaft vollendete Erscheinungen bietet, welche, sehen wir natürlich bei Wandbildern von der Größe ab, im Stande sind, uns den ganzen und vollen Genuß des Originals zu gewähren. Auf das Erscheinen solcher hochbedeutsamer Resultate des deutschen Farbendrucks den Leser aufmerksam zu machen, ist der Zweck dieser Zeilen.

Das großartige Unternehmen der Bruckmann'schen Verlagshandlung zu München, fast die gesammten Schöpfungen des großen Landschafters Rottmann auf die denkbar getreueste und würdigste Weise zum Genuß der ganzen Kunstwelt zu vervielfältigen, ist bereits durch diese Zeitschrift zur öffentlichen Kunde gelangt.

Man begann mit der photographischen Aufnahme der Kartons zu den Münchener Arkadenfresken, die bekanntlich das Museum zu Darmstadt besitzt. Die Wiedergabe der Arkadenbilder selbst durch sorgfältigste Farbendruckblätter beschäftigt gegenwärtig die Verlagshandlung, und zugleich schickt man sich sogar zur Herausgabe der griechischen Landschaften der neuen Münchener Pinakothek an, die bekanntlich in der glänzenden Technik der Wachsmalerei geschaffen sind, ein nach unserer Meinung höchst gewagtes, um nicht zu sagen, bedenkliches Unternehmen, dessen Durchführung wir mit Spannung entgegen sehen.

Um so freudiger aber und zuversichtlicher begrüßen wir die Nachbildungen der unvergleichlichen italienischen Landschaften des Meisters. Vier davon sind bereits in voller Arbeit begriffen, nämlich: Tivoli, Terracina, die Charybdis und das Theater von Taormina mit dem schneebedeckten Aetna im Hintergrunde. Mehr oder weniger vollendet liegen diese jetzt vor uns, und alle berechtigen schon jetzt zu den freudigsten und höchsten Erwartungen, die, wie verlautet, etwa im Oktober erfüllt werden dürften.

Unsere Aufmerksamkeit fesseln sodann zwei andere hochinteressante Leistungen des Farbendrucks, getreue Nachbildungen meisterhafter Aquarelle, enthalten in der zweiten Lieferung des Prachtwerks: Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien von Heinrich Köhler (Baumgärtner'sche Verlagshandlung, Leipzig).

Schon im Jahrgang 1872 (Nr. 19) der Kunstchronik ward von uns die hohe Bedeutung dieses Unternehmens, sowie die vollendete Schönheit der ersten Blätter hervorgehoben, von denen das eine das Innere der Peterskirche, das andere die Camera della Segnatura im Vatikan darstellte. An diese schließen sich diesmal wieder zwei berühmte Werke der Renaissance, nämlich die Stanza d'Eliodoro des Vatikan und die Sala del Collegio im Dogenpalaste zu Venedig. Raffael's dramatisch bewegte Darstellung der Vertreibung des Tempelschänders Heliodor durch den Engel des Herrn, welches Bild wir zur Rechten haben, gab dem kunstgeschmückten Gemache den Namen. Dieser Darstellung gegenüber sehen wir desselben Meisters mächtige Reiterscene „Attila und Leo der Große vor den Thoren Roms" und endlich über dem einzigen Fenster in der Wand des Hintergrundes in dreifacher Darstellung und gleichfalls dreifacher Beleuchtung (Engelsglanz, Mondeslicht und Laternenschein) die herrliche „Befreiung Petri aus dem Kerker" ein ganz wunderbares Bild, das, obwohl an tiefschattiger Wand, noch in voller Lichtwirkung erscheint. Nicht minder als die Klarheit ist die Treue hervorzuheben, mit welcher in so kleinem Format diese Darstellung wiedergegeben ist. Ueber diesen drei nach oben rundabgeschlossenen Bildflächen (die Wand mit dem Meßwunder von Bolsena haben wir unsichtbar im Rücken) erhebt sich mit ihren vier alttestamentlichen Bildern (Jakob's Himmelsleiter, Moses vor dem feurigen Busch u. s. w.) das einfache Kreuzgewölbe der Decke. An dieser sieht man weder die verschwenderische Gestaltenfülle, die reichgegliederte Eintheilung, noch die leuchtende Gold- und Farbenpracht der Decke in der Camera della Segnatura, sondern die Bilder sind nur durch breite graue und mit Gold ornamentirte Bänder und Streifen von einander gesondert und, wie Burckhardt annimmt, nicht wie in der Camera della Segnatura als ausgespannte Teppiche, sondern als Mosaiken gedacht. Ein in gleicher Weise eingefaßtes Medaillon mit dem päpstlichen Wappen krönt das Ganze, das durch das Zusammenwirken von vorzugsweise Dunkelblau, Braun, Grau und Gold einen höchst würdigen und ernsten Eindruck gewährt, den Köhler's Blatt äußerst getreu wiedergiebt, so auch den Spiegelglanz des Fußbodens, welcher ebenfalls einfacher gemustert erscheint als der der ersten Stanze mit seinem prächtigen Alexandrinerwerk.

Endlich ist noch an dem Blatte die Anwendung wirklichen Goldes zu bemerken, um den Goldschmuck des Originals wiederzugeben, was bei der Camera della Segnatura nicht der Fall, sondern durch goldige Farbentöne erreicht ist. Jedenfalls kann bei einer derartigen Anwendung wirklichen Goldes nicht vorsichtig genug verfahren werden.

Feine Ornamente und namentlich Linien wirken so ganz vortrefflich, während bei größeren Flächen das Gold oft gegen die dünne Aquarellfarbe zu schwer erscheint, ganz abgesehen davon, daß die Goldwirkung auch ja nur von einem bestimmten Gesichtswinkel aus zur Geltung kommen kann.

Bei einem so fein organisirten Künstler, wie Köhler ist, dürfen wir jedoch ruhig sein, daß auch in dieser Hinsicht stets der rechte Weg eingeschlagen wird, wovon schon das zweite Blatt ein hinreichendes Zeugniß giebt.

Dieses stellt, wie schon erwähnt, einen Prachtsaal im Dogenpalast von Venedig dar, die Sala del Collegio, und hier strahlt uns in Verbindung mit dem Purpur der Draperien und den farbenleuchtenden Gebilden eines Paul Veronese und Tintoretto und auf's Höchste gesteigert durch den herrlich dargestellten breiten Lichtstrom, der links durch ein Fenster dringt, ein Goldglanz entgegen, daß wir von freudigem Staunen ergriffen werden; und doch ist Alles nur durch Farbe erreicht, kein wirkliches Goldpünktchen auf dem ganzen Blatte.

Führte uns die Köhler'sche Publikation bis dahin nur Schöpfungen der Renaissancezeit vor, so werden wir nach einer Mittheilung der Verlagshandlung vielleicht schon in wenigen Monaten zwei neue Blätter zu bewundern haben, die uns in eine ganz andere Welt versetzen, das eine in die Frühzeit, das andere in die Blütheperiode des christlichen Mittelalters. Ersteres wird das Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna zur Anschauung bringen, letzteres die Capella palatina mit ihrem Gold- und Mosaikenschmuck, das prächtigste Monument der Hohenstaufenherrschaft zu Palermo.

Es sei noch bemerkt, daß die Herstellung der Blätter in Farbendruck der bewährten Anstalt von Winckelmann & Söhne in Berlin zu danken ist.

H. A.

Der Salon.

III.

(Fortsetzung.)

Einen Auftritt aus dem Leben der h. Genovefa wählte Emile Ytasse zum Vorwurf. „Genovefa war etwa sieben Jahr alt, da kamen eines Tages St. Germain, der Bischof von Auxerre, und St. Loup, der Bischof von Auvergne, durch Nanterre, bemerkten sie unter der Menge und ließen sie hervortreten, worauf Genovefa zu ihren Eltern sagte, sie werde groß sein vor Gott." Diesen Auftritt verherrlichte Ytasse, mit unendlicher Sauberkeit, wir wollen es nicht bestreiten. Ungleich anziehender als diese Leinwand ist gleichwohl das etwas realistisch behandelte Gemälde Henri Le-

rolle's: „Taufe des h. Agoard und des h. Aglibert". Mitten in dem Raume vor uns gähnt im Fußboden das Taufbecken. Eben haben die beiden Männer die Kleider abgelegt und sich im Wasser aufgestellt. In Demuth senken sie, des feierlichen Aktes gewärtig, das Haupt. Indeß links Geistliche mit einem Bischof an der Spitze zur Handlung schreiten, stehen rechts in tiefer Andacht Männer, Frauen und Kinder, wohl die Angehörigen des Paares. Die beiden hochwüchsigen Engel, mit denen Lerolle den Hintergrund am Taufbecken besetzte, sind nichts Anderes als geflügelte, ernstblickende Frauen. Es zählt dieses Gemälde zu den wenigen guten Heiligenbildern, die ausgestellt sind. Es kennzeichnet die Figuren ein tiefernster Frommsinn. Betrachten wir den alten Bischof mit dem Krummstabe oder die schlanke Frauengestalt im blanken Messingpanzer oder die beiden Täuflinge, so fühlen wir uns zu dem Geständniß gedrungen: das schuf ein berufener Künstler.

Doch da stehen wir vor der großen Leinwand, in der Jean Paul Laurens den h. Bruno uns vorführt, wie er die Geschenke, die ihm Roger, Graf von Calabrien, darreichen lassen will, von der Hand weist. Das Bild hat ein Meister gemalt. Wir blicken in den engen Vorhof des im Gebirge liegenden Klosters. Links ragt die massive rothe Mauer mit dem Eingangsthor. Im Hintergrunde rechts steht das schwarze Maulthier, welches die Geschenke hergebracht hat. Hier traten die Abgesandten mit den Gaben vor, stellten sie auf die Steinstufen vor dem Klosterthore, und auf der Schwelle, im Thorgange, erscheint der h. Bruno nebst vier Ordensgenossen in grauer Kutte und ertheilt den Männern harten Bescheid. Demüthig, fast zerknirscht stehen die in Roth, Grün, Braun gekleideten Diener des Grafen Roger, und welch' ein Hochmuth offenbart sich in dem Auftreten der Mönche! In diesen fünf Figuren äußert sich der ganze Charakter des gelungenen Klostermenschen: scheinbare Sittenstrenge und gleisnerische Zimperlichkeit, ernstes Frommthun und süßliche Duckmäuserei. Jener fünfte Mönch, der so sehnsüchtig nach dem schönen Küchengeschirr zu seinen Füßen blinzelt und dabei mit einem Gestus des Entsetzens die Hände faltet, als wolle er sagen: Hebe Dich weg von mir Satan! ist das Urbild des Tartüffe. Alle Figuren ohne Ausnahme sind charaktervoll und belegen ihres Urhebers Meisterschaft im Darstellen. Daß Jean Paul Laurens auch für Kindertypen einen sicheren Beobachterblick hat, beweist jenes Pärchen aus dem Volke, das er neben die Klosterpforte postirte. Bruder und Schwester stehen in ziemlich klateriger Verfassung da und machen zu dem Gebahren der Mönche und der fremden Männer im Stillen ihre Glossen. Das kleine Mädchen mit dem rothen Haarband blickt mit unverwüstlichem Ernste auf die stehenden Diener. Der halbnackte Junge hat den Mönch mit der Tartüffemiene in's Auge gefaßt und kann sich bei dem Anblick eines Lächelns nicht erwehren. Laurens hätte Ansprüche auf den großen Ehrenpreis erheben können; ich glaube, die Persiflage, die er, vielleicht ohne besondere Absicht, mit seinem Mönchbilde geschaffen, machte ihm bezüglich der Preisrichter einen Strich durch die Rechnung. Eine Künstlerlaune, nichts Anderes, ist das von demselben Maler ausgestellte kleine Bild „Der Kardinal". Die rothe Eminenz sitzt mit verschiedenerlei Roth am Leibe im rothen Lehnsessel, hat die in rothen Pantoffeln steckenden Füße auf ein rothes Sammetpolster gesetzt, hält in den mit rothen Handschuhen bekleideten Fäusten eine Urkunde mit rothem Hängesiegel und hat über, unter, neben, hinter sich, an Decke, Fußboden, Wand verschiedenerlei Roth. Der rothe Kardinal schaut drein wie die personifizirte Griesgrämigkeit und trägt, mein Seel', auch im Gesicht verschiedenerlei Roth zur Schau. Eins ist schade, daß nämlich Laurens das Haupt mit der rothen Mütze nicht mit einer anständigen Karfunkelnase begabte. Gleichviel, das ist der leibhaftige rothe Kardinal; politisch frommen Leuten ist derselbe natürlich der verpönten rothen Farbe wegen ein Gräuel.

Eine interessante Mönchsfigur schuf Dantan, dessen „Herkules und Omphale" wir bereits besprachen. Das ist ein Klosterbruder, wie wir ihn leiden mögen. Fleißig schafft er auf der Werkstatt, und das sieht man ihm an, im Arbeitsraume, unter seinen Geräthen und Werken weilt er am liebsten. Die Braunkutte steht hinter der Werkbank, auf der ein halb vollendeter hölzerner Christus liegt, läßt momentan Hammer und Meißel ruhen und schaut uns lächelnd an. Das Klugheit und eine gewisse Bonhomie verkündende Lächeln in dem hart modellirten Antlitz ist überaus gewinnend und nimmt jeden Beschauer für den Kapuziner ein. Im Kuttenschlitz am Gürtel trägt der Fleißige handgerecht das große blaukarrirte Taschentuch, denn eine verwöhnte Nase hat auch er, und Schnupftabak ist ein würziges, pikantes Etwas. Uebrigens ist das Mönchlein der richtige Allerweltskünstler. Nicht nur aus Holz bildet er Kunstwerke, wie jenes arg bestaubte Bild der Jungfrau mit dem Kinde lehrt. Auch Maler und Schönschreiber ist der Bruder Kapuziner; prächtige Belege dazu hängen an der Wand. Lassen wir es gut sein, Dantan ist kein ungeschickter Darsteller.

Einen schneidernden Kapuziner stellte dem Salongast Léon Olivié vor; es ist das ein gelungener Pendant zu Dantan's „Schnitzler". Es ist eine Lust, den einsamen Zellenbewohner die Nadel einfädeln zu sehen. Die Mönchsfigur auf dem Schneidertische macht Furore, denn sie ist drastisch dargestellt, so gut wie der Freund des Einsamen, jener graue schnurrende Murner. Lange

nicht so interessant ist Olivié's „betender" Kapuziner, und auch Muraton's „andächtiger" Kapuziner hält damit keinen Vergleich aus. Persiflirend tritt Alphonse Dargent mit seinem Kapuziner auf; dieses Mönchsbild mit dem gewaltsam in die Falten des Frommthuns gelegten Greisenantlitz repräsentirt den Kerntypus des klösterlichen Duckmäusers. Geistvoll ist ingleichen der „Kapuziner", den uns Adrien Marie als einen „Philosophen" vorstellt. Diogenes, der mit Brotkrusten und Rüben sein Dasein fristete und in einer Tonne lebte, wird durch diesen zerlumpten, klaterigen, schmutzigen, hageren und mageren Graubart, der im Studiren sein Himmelreich erblickt, total verdunkelt. A la bonne heure! Und trotzdem ist die Preisjury gegen den Künstler nicht rücksichtsvoll gewesen! Armer Marie! Ein verwandtes Bild stellte der Lyoner Gustave Allemand aus. Hugues Picard hätte für seinen „Unterricht im Kloster" eine Auszeichnung verdient. Das kleine Bild ist in allen Theilen gelungen und mit großem Fleiße ausgeführt. Die Stelle des Lehrers spielt in dem Bilde ein Kapuziner; aufmerksame Schülerin ist ein kleines Italienermädchen. In beiden Figuren waltet der volle Ernst ob, der dem Lehrenden wie dem Lernenden geziemt.

Die ergötzlichste Kapuzinerfigur malte der Pariser Louis Auguste Georges Loustaunau mit seinem „Bruder Fischer". Wir erblicken vor uns einen Theil der Mauern eines alten Klosters und des Grabens, der das Gebäude umringt. Am Ufer dieses Grabens hat der Bruder Fischer sich niedergelassen, ein Mönchlein, wie es feister, umfangreicher und vollendeter ein Rabelais nicht ersonnen hätte. Die braune Kutte ist weit, — aber diese Korpulenz bringt sie fast in den Näthen zum Platzen. Genug, da sitzt die Korpulenz mit der Angelruthe in der Hand im Grase, starrt nach dem rothen Kork im Wasser und rührt sich nicht — ein Bild wahrer klosterbrüderlicher Ruhe. In der Nähe liegen allerhand Anglerutensilien, auch todte Frösche zum Kirren der Hechte. Aber auch einen umfangreichen Krug hat der Bruder Fischer mitgebracht; das Wetter ist schön und Durst ein mißlich Ding. Kurz und gut, Loustaunau ist ein Schalk und kennt seine Leute.

Das ist auch von dem Pariser Jehan Georges Vibert, einem Liebling der Salonwelt, zu melden. Vibert hat Geist, viel Geist und eine vorzügliche humoristische Ader, das beweist schon sein unter einem großen gelben Regen- oder Sonnenschirm im Klostergarten Radieschen ausstechender Mönch, in ungleich höherem Grade aber seine Leinwand „Der Verweis". Der Herr Pfarrer hat draußen im Garten zu speisen geruht und sitzt nach lukullischem Mahle dem dolce far niente huldigend im Lehnstuhl. Da findet sich jene Mutter nebst dem ungerathenen Töchterlein im Garten ein, setzt dem gestrengen Seelenhirten die Liebes-Prouessen der Kleinen auseinander und harrt weiterscheltend des Zungenbeistandes der Korpulenz. Unwirsch hat der Herr Pfarrer die Brille in die Höhe gerückt: vollends den süßen Schlaf zu bannen, der bereits seine Lider lähmte, holte er die theure Schnupftabaksdose hervor, und sein feistes hochrothes Mönchsgesicht mit dem Ausdruck der fürchterlichsten Strenge wappnend, öffnet er die „leuchtende Schnut", um mit Rabelais zu reden, und wartet dem neben der Mutter auf der Steinbank sitzenden, verschämt die Augen niederschlagenden Mädchen mit seinem Hirtenverweis auf. Die Figur des Seelsorgers ist die köstlichste Persiflage, ein derb drastischer Gegensatz zu den feinen Spottbildern des genialen Heilbuth. Mönchisches Wohlleben wie mönchische Bequemlichkeitsliebe und Arroganz sind darin frank an den Tag gelegt.

In den Garten des St. Bartholomäusklosters zu Nizza führt uns Jean Charles Meissonier, der als Schüler seines berühmten Vaters in dessen Fußstapfen tritt. Seine „Brüder Gärtner" essen, wie wir sehen, ihr Brot auch nicht à la sueur de leur front. Den Stoff zu einem andern, bessern Bilde entnahm Meissonier der Jüngere der glorreichen Lehensherrenzeit. Am Fenster im Schloßsaale haben auf einer alten Holzbank der Herr Baron und die Frau Baronin Platz genommen. Andächtig lauschen sie nebst dem Pagen den Worten des frommen Kaplans: c'est tout. Die Figuren sind, wie der Rest, sauber gemalt, aber fast ebenso langweilig wie Meissonier's Kapuziner. Ein Humorist gleich Vibert ist Jean Léon Pallière aus Rio Janeiro. Und gleich Jenem entnahm er den Stoff zu seinem Bilde dem gottgesegneten katholischen Spanien. Der Titel lautet: „Visita al reverende padre". Dort sitzt der Ehrwürdige in Weiß und Schwarz gekleidet im Lehnstuhl, behaglich die Füße vorstreckend, das Haupt mit dem vollwangigen Antlitz zurücklegend, den würdevollen Schmerbauch lagernd. Mit huldreichem Lächeln bietet er die Hand der reizenden Besucherin, welche sie bescheiden mit ihren Korallenlippen netzt, indeß auf dem Sopha zur Rechten zwei andere reizende Besucherinnen, duftende Blumenspenden zur Begrüßung des Padre bereit haltend, zuschauen, und hier links eine Junge und eine Alte der Vorstellung zu harren scheinen. Die mit einem seltsamen Seitenblicke die Hände auf den Tisch stemmende Alte bringt einen Mißton in die Besuch-Harmonie. Wäre das die Haushälterin des ehrwürdigen Vaters? Ihr Blick auf die Handküsserin, dieser Gift und Galle strahlende Blick deutet es an. Genug, alle Welt hat sein Gaudium an dem Bilde.

Den Bruder Jean des Rabelais malte Charles Dugasseau. „Bruder Jean, Verehrtester, sprach Panurg; ich achte und ehre dich über die Maßen.

Sag' mir Deine Meinung: soll ich heirathen oder nicht?" Da steht Bruder Jean, in Lebensgröße, mit dem schwarzen Käppchen auf der Glatze, in schwarzer Kutte, mit Brille und Buch in der Hand und blinzelt, gutmüthig verschmitzt lächelnd, den unsichtbaren Frager und den Beschauer an. Nun, das Mönchsgesicht lassen wir gelten. Aus jeder Runzel, jeder Pore des geistvollen Antlitzes, möcht' ich sagen, guckt der klösterliche Schlaukopf und Schulmeister hervor.

Der Lyoner François Biard hatte schon früher dargethan, daß er als Humorist Vorzügliches zu liefern vermag, und auch dies Mal erfrischt er uns mit feinem Humor. Der Herr Präfekt hat mehrere hervorragende Persönlichkeiten im Orte zur Tafel gebeten, und in diesem Zimmer soll das Tischvergnügen vor sich gehen. Platz nahm bereits ein Offizier mit goldenen Epaulettes. Die Vorgerichte zählen zu den überwundenen Standpunkten. Da wird das Eintreffen des Herrn Maire und des Herrn Pfarrers gemeldet. Der Herr Präfekt erhebt sich, mit ihm die Frau Präfektin, die Gäste zu empfangen. Erwartungsvoll hält der mit der Suppenschüssel heranstürmende Diener den Schritt an. Und auf der Schwelle der Saalthür erscheint das erwartete Paar. Leider ist wie monsieur le maire, der als Abzeichen die farbige Amtsschärpe trägt, auch monsieur le curé recht anständig mit Embonpoint gesegnet. Und so geschieht es, daß zwischen den zwei Kolossen im Rahmen der Thür ein Streiten um den Vorrang stattfindet, welches die schreckliche Kollision bedingt. Es mag auch in anderer Beziehung zwischen den Beiden nicht das beste Einvernehmen herrschen. Die gewechselten Blicke erinnern nicht an die des Gotteslammes, und das trotzig unter der Krämpe der schief auf's Ohr gesetzten weißen Angströhre hervorschauende Auge des Bürgermeisters begegnet einem Augenpaare, das auch just kein Engelsglanz erfüllt. Höchst wahrscheinlich hält es der Maire mit der Republik und der Pfarrer mit Heinrich V. Am besten fährt bei der Affaire der Gast in Uniform, vermuthlich ein Bonapartist. Während die Zwei sich um den Vortritt streiten, leert er im Verborgenen heroisch sein Glas. Das sauber ausgeführte Bild erzielte einen großartigen Lacherfolg.

Der Genfer Ed. Castres scheint in die Fußstapfen des verstorbenen Zamacoïs, seines Meisters, treten zu wollen, und dazu dürfen wir ihm füglich gratuliren. Das figurenreiche Bild, welches er unter dem Titel „Der Klosterbrunnen" ausstellte, ist nichts Geringeres als eine Persiflage auf das Lotterleben der Mönche; nur den Zamacoïs'schen Humor vermissen wir darin. In frischer, kräftiger, gesunder Malerei dehnt sich vor dem Beschauer eine italienische Landschaft aus. Rechts am Quai mit der Steinbrüstung zieht sich eine Reihe Platanen hin. Nebenan liegt die breite Heerstraße, auf der gegen uns heran ein Bauerwagen mit Leinendach und zahlreicher Besatzung fährt. Zur Linken stößt an die Landstraße der nach dem Kloster hinaufführende gepflasterte Weg, den links Privathäuser begrenzen, rechts eine Steinmauer abschließt; in dieser Mauer, an der Heerstraße, befindet sich die Mündung des Klosterbrunnens, aus dem alles vorüberziehende durstige Volk und Vieh sich erquickt. Wohin immer wir in dem Rahmen den Blick wenden, bemerken wir Braunkutten. Ganz oben im Hintergrunde links ragen die Mauern des Klosters, und aus allen Fenstern sehen dem Nichtsthun fröhnende Mönche. Weiter unten liegt der Klostergarten mit der schattigen, die Straße und den Quai beherrschenden Terrasse, und auch dort pflegen Mönche ausschauend der süßen Ruhe. Auf dem Klosterwege gehen Zwei unter gewaltigen Sonnenschirmen langsam, sehr langsam. Eben haben dort Zwei den Schritt angehalten; nun ruhen sie, mit den Armen sich auf die Steinbrüstung lehnend, von den Gehstrapazen aus. Vor dem Brunnen haben Zwei vom Lande, ein Männlein und ein Weiblein, Halt gemacht, um von dem erfrischenden Naß zu genießen; dort stehen ihre Esel, und flugs benutzten diese zwei ehrwürdige Väter als Ellenbogenstütze, um nunmehr vertraulicher Unterhaltung zu pflegen. Famose Mönchstypen, das! Der Graubart mit dem urweltlichen Regenschirm an der Seite ist der Bruder Kapuziner par excellence. Auf der Quaibrüstung endlich vertreiben sich ein paar Braunkutten mit Fischefangen die Zeit. Der Müssiggang der Mönche wirkt ansteckend sogar betreffs der Nachbarn; jene vor dem Hause an der Erde sitzende Jungfrau könnte spinnen und spinnt nicht, spielt mit der Katze. Kurz, es lebe die Arbeit! An Castres' Stelle hätte ich an dem Goldrahmen dieses Motto angebracht.

Die Geschichte vom h. Ludwig und seinen drei Busenfreunden illustrirte Désiré François Laugée mit einem gelungenen Bilde. „Er hatte immer", erzählt Ribadeneira in seiner „Vie des Saints", „drei betagte Arme zu Gast. Die Weltklugen suchten ihn davon abzubringen und meinten, eine derartige Herablassung entspreche nicht der Majestät seines Standes". Der Künstler führt uns bei dem Monarchen ein. An der Wand steht in großen Lettern: „Delige proximum tuum sicut te ipsum". Und der König handelt, seine Gäste höchsteigenhändig bedienend, ganz demgemäß. Die Handlung sieht ernst aus: sehen wir aber genau zu, so entdecken wir auch hier den Humoristen. Laugée's Ludwig IX. ist ein Idiot; dessen alte Freunde sind scheinheilige Schmarotzer. Mit welcher Jesuitengier hält Jener zur Linken dem einschenkenden Könige den Becher hin, und er zieht ihn bei Leibe nicht zurück, ehe er ganz voll ist. Scheinheiligeren Aussehens als dieser andere Weinfreund mit der Kapuzinermiene hat

sich schwerlich je ein Gast bei einem Fürsten zu Tisch gesetzt.

Ein gutes, geistvolles Bild schuf Isidore Augustin Pils mit dem großen Gemälde „Am grünen Donnerstag in einem Dominikanerkloster in Italien". Zur Feier der Fußwaschung hat sich in dem Raume mit den nackten Wänden, deren einziger Schmuck in einem Christusbilde besteht, eine Familie kleiner Italiener eingefunden, und die Ordensbrüder schicken sich an, den feierlichen Akt zu begehen. Ueber den Tisch ward ein schneeweißes Linnen gebreitet, und der Bruder Schaffner sorgte für diverse Schüsseln voll des herrlichsten Obstes. Im Hintergrunde steht der Bruder Kantor vor dem Notenpulte und trägt ein geistliches Lied vor. Hier vorn beginnt das Waschen der Kleinsten. Soeben hat der Waschmeister einen kleinen blonden Krauskopf auf den Schooß genommen; allein das Staatsbürgerlein im Hemde sträubte sich vor dem Wasser, und da hat ihm der Mönch einen großen, schönen Apfel gereicht. Jetzt ist es ruhig; behutsam taucht der am Fußboden hockende Dominikaner das Waschtuch in das Wasser des großen Kupferbeckens zur Seite, und die Handlung kann fortgesetzt werden. Neben der Gruppe steht links mit dem Hut in der Hand ein schwarzhaariger Junge, dem der Waschmeister wohlwollend die Hand auf den Kopf legt, indeß rechts ein Chorknabe mit einem Leinentuche des Momentes der Abtrocknung harrt. Hinter der Hauptgruppe steht ein Ordensbruder mit einem Knäblein auf dem Arm; zur Rechten führt ein anderer ein Knäblein an der Hand, während zwei Knaben, prächtige Jungen mit frischen Wangen und großen klugen, feurigen Augen, auf den Knieen daliegen und neugierig sich umsehen. Es giebt wenig von Künstlerhand geschaffene Figurengruppen, in denen wahrer Frommsinn so harmonisch schön sich offenbart wie in dieser. Pils ist Mitglied des Instituts, und er verdient es, Mitglied zu sein.

Ein wahrhaft poetisches Empfinden zeigt Auguste Herlin's „Antritt der Missionsreise". Die drei Heidenbekehrer von der Verbrüderung der Dominikaner, welche der Künstler darstellte, haben im Boote Platz genommen und fahren bei Mondenschein über den stillen See. Emsig arbeitet der Fährmann, indeß vom Ufer zwei Ordensbrüder den Scheidenden ein letztes Lebewohl herüberwinken. Der glatte Wasserspiegel, das von leichtem Gewölk gedämpft den Dunstkreis durchfluthende milde Licht, die regungslos im Boot mit der Laterne sitzenden dunkeln Gestalten, Alles in dem Rahmen regt mächtig zu stiller Betrachtung an, fesselt mit dem Zauber echter Naturpoesie.

Das Charakterisch-Ernste, Würdevolle des Priesterstandes veranschaulicht mit besonderem Glücke der Nanziger Edouard Moyse. Die Schwarzröcke, mit denen Moyse sich produzirt, sind wirkliche, geistvolle Repräsentanten der Kirche, keine in den Banden des Pietismus befangene steifrückige Glaubenszünftler. Den Menschen, den Künstler, den Gelehrten im Priester liebt unser Nanziger hervorzukehren. Unter dem Titel „Ein streitiger Punkt" führt uns heuer Moyse im Bilde zwei Priester vor, die auf der Wartebank im Vorzimmer eines Kirchenoberen eine Kontroverse ausfechten. Der würdigsten Haltung beflissen hört momentan jener dem andern zu, und dieser demonstrirt mit einem Eifer, als hinge sein Seelenheil davon ab. Der Nanziger Moyse zählt zu den Unglücklichen, die im Salon vergebens um den Preis ringen.

Das Innere der Synagoge zu Tetuan in Marokko malte der Lyoner Alexander Hirsch. Die Figur des alten Israeliten, der mit der Brille auf der Nase aus dem Gange hervorsteigt, ist recht interessant; sie stellt in seinem ganzen Wesen den tieffrommen Juden dar. Die Schaar der Knaben im Hintergrunde ist bloße Staffage.

Fesselnd ist der Auftritt aus dem Priesterleben, den der Pariser Maurice Poirson darstellte. Die Scene spielt am Meeresufer in der Normandie. Ueber der weiten See herrscht das Düster der Nacht. In Strömen ergießt sich vom schwarzen Wolkenhimmel der Regen. Hoch gehen unter dem Impulse des Sturmwindes die Wogen der Brandung. Und am Wasser hin bewegt sich, einen Sterbenden das Abendmahl zu bringen, der seltsame Zug. Voran schreitet ein Chorknabe mit dem Leuchtfeuer auf hohem Schafte. Unter einem gewaltigen Regenschirme folgt im Kirchenornate der Dorfpfarrer in Begleitung eines Landmanns. Weiter hinten gehen je mit einer Wachskerze in der Hand zwei vermummte Frauengestalten in schwarzer Tracht. Heftig flackert das einen grellen Schein verbreitende Feuer, wild flackern die grellfarbigen Gewänder. Die fünf Gestalten in ihrer Bedeutung mit Bezug auf den Sterbenden in der Bauernhütte bilden mit den Schauern der Sturmnacht einen ergreifenden Kontrast.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur und Kunsthandel.

R. B. **Der Maler Max Bach in Stuttgart** publicirt (im Verlage von J. Veith in Karlsruhe) die erste Abtheilung eines „Musterbuchs für Kunstgewerbe", welches eine mittels autographirtem Umdruck hergestellte Sammlung von Ornamenten verschiedener Art aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert enthält. Es sind Titelblätter, Initialen, Vignetten, Wappen, Muster von gepreßten Buchdeckeln, Gefäße, architektonische Details, Schlosserarbeiten, auch einige Kostümbilder. Neues, noch nicht Publicirtes ist nicht dabei. Der Herausgeber hatte die Absicht, durch sein Werk gewissen Leuten, wie Lithographen, Graveuren 2c. große, theuere und darum schwer zugängliche Werke zu ersetzen.

W. Prang's & Comp. Anstalt für Oelbild-Imitationen in Boston, in unserm Blatte bereits lobend erwähnt (Kunstchronik 1873, Nr. 37) hat neuerdings einige Kunstblätter erscheinen lassen, die den bereits edirten keineswegs nachstehen,

was Geschmack und künstlerische Vollendung anbelangt. Wenn die Anstalt so fortschreitet, wird sie der Masse mittelmäßiger Waare, wie sie in diesem Kunstgenre den Markt überfüllt, mit Erfolg entgegenarbeiten und veredelnd auf den Farbendruck wirken. Die beiden, vor Kurzem erschienenen Brustbilder („Römische Schönheit" nach Coomans und „Italienisches Mädchen" nach W. Köben) machen ganz den Eindruck von brillant ausgeführten Oelgemälden; beide Pendants haben sich auch die Gunst des kunstliebenden Publikums in hohem Maße erworben. Gegenwärtig wird in der Anstalt an einer Reproduktion der Madonna della sedia gearbeitet.

Nekrolog.

Graf Athanasius Raczynski, der bekannte Kunstsammler, starb hochbetagt am 23. August in Berlin. Er gehörte zu der preußischen Linie der gräflich Nalecz v. Malyscyn und Raczyn Raczynski'schen Familie. Graf Athanasius, welcher am 2. Mai 1788 zu Posen geboren wurde, trat früh in die politische Laufbahn und fungirte bereits 1831 als preußischer Geschäftsträger in Kopenhagen. 1848 zum Geh. Legationsrath ernannt, vertrat er Preußen als Gesandter anfangs in Portugal und sodann bis 1853 in Madrid. Seinen Aufenthalt auf der iberischen Halbinsel benutzte Graf Raczynski, der sich bereits früher vielfach mit Kunststudien befaßt hatte, um den Grund zu seiner weltberühmten Galerie zu legen. Der Bürgerkrieg in Spanien und die Verschleuderung eines Theiles der königlichen Galerie in Madrid ermöglichte dem Grafen, für einen verhältnißmäßig geringen Preis ganz vortreffliche Gemälde der älteren spanischen Schule zu erwerben. Friedrich Wilhelm IV., welcher mit dem Grafen eng befreundet war und dessen Galerie gern der Hauptstadt erhalten wollte, schenkte ihm an dem jetzigen Königsplatze ein bedeutendes Areal, auf welchem Graf Raczynski ein Palais aufführte, das bekanntlich bei den Verhandlungen wegen des für das Reichstagsgebäude ausersehenen Platzes vielfach genannt worden ist. Seit seinem Rücktritt aus der politischen Laufbahn, welcher 1853 auf wiederholten eigenen Wunsch erfolgte, lebte Graf Raczynski größtentheils in Berlin seinem Lieblingsstudium, der Kunst. Was dem Verstorbenen ein dauerndes ehrenvolles Andenken sichert, ist nicht nur die Förderung, welche er den Düsseldorfer und Münchener Kunstbestrebungen durch Ankäufe für seine Galerie in den dreißiger Jahren zuwandte, sondern auch seine literarische Thätigkeit. Die von ihm verfaßte und auf seine Kosten gedruckte „Histoire de l'art moderne en Allemagne" erschien in zwei starken Quartbänden mit vielen Holzschnitten und einem Atlas in Folio bei Renouard in Paris von 1836 bis 1839, eine für damalige Zeit überaus opulente, wahrhaft fürstliche Publikation, zu deren künstlerischer Ausstattung deutsche, englische und zumeist französische Kräfte herangezogen wurden. In der Geschichte der Xylographie unseres Jahrhunderts nimmt dies Werk keine geringe Stellung ein, da es zu den ersten literarischen Erscheinungen gehört, bei denen die wiedererwachende Holzschneidekunst in umfassender Weise mit zur Thätigkeit herangezogen wurde. Heutzutage muthet uns dies französisch geschriebene, in Paris erschienene Werk über moderne deutsche Kunst wunderlich genug an und könnte zu mancherlei Betrachtungen über den Wechsel der Zeiten Anlaß geben.

λ **Karl Schmidt**, der Gründer und langjährige Inhaber des in Europa und Amerika durch seine großartigen Leistungen berühmten Schmidt'schen Porzellanmalerinstitutes in Bamberg, starb daselbst am 5. August im 84. Lebensjahre. — 1813 ließ er sich mit fünf Gehülfen in Koburg nieder, und schon in kurzer Zeit erlangten die aus dem neuen Institute hervorgegangenen Kunstwerke einen großen Ruf. 1833 siedelte er nach Bamberg über, vergrößerte die Anstalt, und nun stieg von Jahr zu Jahr die Ausdehnung derselben im gleichen Grade mit den erhöhten künstlerischen Leistungen und der immer mehr wachsenden Werthschätzung der Kunstfreunde. Mit dem Institute wurde auch eine tüchtig geleitete Porzellanmaler-Schule verbunden. Zur Zeit steht es unter der Führung des Sohnes des Verstorbenen, Herrn Arnold Schmidt.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. B. **Nürnberg**. Die „Nürnberger Stadtzeitung" vom 11. und 12. August theilt ein Schreiben des Direktoriums des Germanischen Museums an den Magistrat der Stadt Nürnberg mit, durch welches Direktor Essenwein die Bildung einer Gemälde-Galerie in Nürnberg, welche der Größe und der historischen Bedeutung dieser Stadt würdig sei, anregt. Er schlägt vor, alle in Nürnberg schon vorhandenen kleinern Gemäldesammlungen öffentlichen Besitzes zu vereinigen, den Staat um Ueberlassung einiger Bilder aus seinen Magazinen zu ersuchen und einen Fonds zu schaffen, mittelst dessen die so gebildete Galerie dann abgerundet und erweitert werden könnte; er hofft, daß diese Galerie dann auch noch durch Stiftungen von Bildern und Geld vergrößert werden würde. Das Germanische Museum erbietet sich zum Bau eines passenden Lokals den Platz, sowie einen Theil der Kosten herzugeben. — Dieser Vorschlag wurde von Seiten des Magistrats sowohl als des Kollegiums der Gemeinde-Bevollmächtigten mit großer Freude begrüßt, und es wurde eine Kommission gewählt, welche in Gemeinschaft mit dem Direktorium des Germanischen Museums die Sache weiter berathen soll.

Vermischte Nachrichten.

R. B. **Nürnberg**. (Deutsche Majoliken.) Während bunt glasirte Thonwaaren in künstlerischer Durchbildung meines Wissens bisher in Deutschland fast gar nicht (einzelne Versuche hat man z. B. in Wienerberg gemacht), in Italien, Frankreich und England aber in großen Mengen und meist in sehr vortrefflicher Weise gefertigt werden und die letztern überall eines großen Beifalls sich erfreuen, haben in neuester Zeit, durch die Wiener Ausstellung angeregt, zwei durch ihre bisherigen Arbeiten schon sehr renommirte Fabriken gleichzeitig mit vielem Glück die Herstellung von Majoliken begonnen. Es sind dies die Fabriken des Herren F. W. Fleischmann, bekannt durch ihre vortrefflichen Imitationen altdeutscher Oefen und Krüge, und J. v. Schwarz, welche bisher nur Gasbrenner aus Speckstein und seit Kurzem auch architektonische Ornamente und Gartendekorationen aus einer nur dieser Fabrik eigenthümlichen Masse (Thon und Specksteinmehl) gefertigt hat. Beide Fabriken machen sich jedoch nicht Konkurrenz, sondern verfolgen verschiedene Wege. Während die Fleischmann'sche Fabrik neben sehr vortrefflichen Imitationen von Palissy-Schüsseln, besonders architektonische Ornamente fertigt, hat die J. v. Schwarz'sche Fabrik sich besonders die englischen Majoliken zum Schmuck der Salons zum Vorbild genommen, fertigt Vasen, Schalen, Ampeln 2c. meist nach eigenen Modellen und zwar zu so mäßigen Preisen, daß sie sehr bald im Stande sein wird, die meist sehr theuren englischen Fabrikate vom deutschen Markte zu verdrängen. In technischer Beziehung sind diese Fabrikate sehr vortrefflich; in Betreff der künstlerischen Vollendung lassen sie noch Manches zu wünschen übrig, berechtigen jedoch für die nächste Zukunft zu den besten Hoffnungen. Jedenfalls gehören diese modernen deutschen Majoliken zu den besten Erzeugnissen der Kunstindustrie des heutigen Nünberg.

Ein neues Werk von Ad. Hildebrand. Das Verwaltungs-Komité der Museums-Stiftung für die Stadt Leipzig beabsichtigt aus den Mitteln der Stiftung von dem jungen Bildhauer Hildebrand aus Jena, z. Z. in Florenz, eine Statue „Adam" zu erwerben, und dieselbe dem hiesigen städtischen Museum behufs Einverleibung in dessen Skulptursammlung zu übereignen. Die Statue ist bereits modellirt und soll in bestem kararischen Marmor ausgeführt werden. Bewährte Kunstkenner erklären, daß dieses neue Werk, selbst gegen den in der Kunstwelt ganz außerordentliches Aufsehen erregenden „schlafenden Hirtenknaben" von demselben Künstler, einen erheblichen Fortschritt bekunde, so daß nur Vorzügliches von dem Künstler zu erwarten stehe, und daß es sich hier um den Besitz eines wirklichen Kunstwerks von bleibender hoher Bedeutung handele; das Anerbieten des Komités wurde daher mit ganz besonderer Freude begrüßt und dankbar angenommen. (Leipz. Tageblatt.)

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. August.

Exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains-Peinture, von P. Mantz; Objets d'art, von A. Jacquemart. (Mit Abbild.) — Paul Baudry. III. Artikel, von R. Ménard. (Mit Abbild.) — La famille delftoise par P. de Hooch, von C. Vosmaer.

— Le Salon de 1874. III. Artikel, von L. Gonse. — Les aquarelles, dessins et gravures au Salon, von P. Leroi (Schluss). — L'exposition de broderies à Londres, von Th. Biais. — Lettres anglaises; le Salon anglais, von J. Dubouloz. — Poésies, par Jules Bréton. — Beilagen: Familienbild, nach P. de Hooch rad. von Unger; Das Parisurtheil, von P. Baudry, Photogravure. — Der h. Bruno, nach Laurens rad. von Cadart. — Die Ulmen von Ceno, Originalradirung von M. Lalanne.

Journal des Beaux-Arts. No. 15.

Exposition de Namur (fin). — Exposition de Spa. — Gruz, Motifs de peinture decorative. — Correspondance (France, Angleterre). — Le femmes artistes aux expositions de Londres.

Berichtigungen.

Königliche Akademie der Künste in Berlin. In unserer der Spener'schen Zeitung entnommenen Notiz in Nr. 46 dieses Blattes, S. 744, sind zwei Irrthümer zu berichtigen. Ein Lehrer „Vater" existirt nicht an der Akademie, vielmehr bezieht sich die Bemerkung auf Dr. Ed. Dobbert, dem durch hohe Verfügung vom 25. Juli a. c. zugleich mit der definitiven Anstellung als Lehrer der Kunstgeschichte der Professortitel zu Theil wurde. — Der Empfänger des Michael-Beer'schen Preises für Musiker heißt nicht Otto Barsch, sondern Otto Pasch.

In dem Aufsatze über die Bilder des Erasmus von Holbein (Kunst-Chronik Nr. 34) ist stets Goclenius statt Goelenius zu lesen; ferner Sp. 538, Z. 25 antecellas und Sp. 540, Z. 23 Gandavi. — In der Notiz Nr. 43 dieses Blattes, S. 696, ist der Kunstforscher van der Willigen irrthümlich als „verstorben" bezeichnet. Derselbe lebt noch und hat sich nur von seinen Berufsgeschäften als Arzt zurückgezogen. — In Nr. 46 d. Bl. S. 740, Zeile 6 v. u. ist als Fundort irrthümlich Olympia angegeben. Es muß Tanagra (Böotien) heißen.

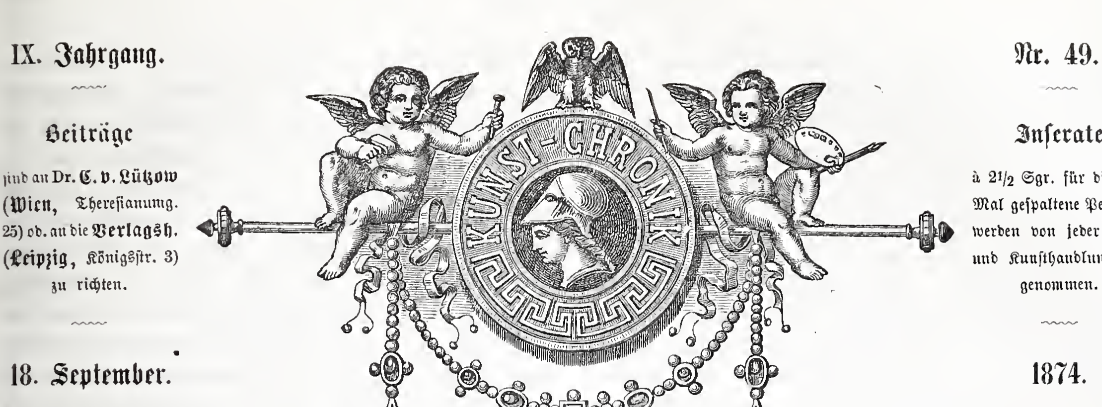
Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

18. September.



Nr. 49.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Berliner Akademie.

Sie wünschen eine Darlegung der Einrichtungen unserer Kunstakademie. Die Aufgabe ist nicht erfreulich. Denn für dies Institut ist in seinem gegenwärtigen Zustande das Nichterwähntwerden jedenfalls das glücklichste. Hört man doch von der Berliner Kunstakademie seit Jahren schon je nach dem Temperament des Redenden nur noch unter den Ausdrücken des Bedauerns oder der Erregung sprechen. Ja die Ueberzeugung, daß hier nicht nur etwas, sondern sehr vieles faul sei, ist neuerdings selbst im Ministerium die maßgebende, und die Reform deshalb eine beschlossene Sache. Wie aber in so vielen Fällen des öffentlichen Lebens ist auch hier das richtige Urtheil über die Anstalt viel weiter verbreitet als eine genaue Erkenntniß der Begründung desselben. Ja die Einrichtungen gerade dieses Institutes sind so wenig bekannt, daß in Berlin selbst in den betheiligten Kreisen nicht viele einen völligen Einblick in dieselben haben. Und das ist im Interesse der Sache zu bedauern; denn mit der Erkenntniß wächst in diesem Falle der Unwille! Hier genügt eine flüchtige Skizze; alles Detail darf ich mir ersparen, und thue es um so lieber, als ich es möglichst vermeiden will, „pikant" zu schreiben. Deshalb gewissermaßen nur das Programm der Anstalt; die Schlüsse daraus können getrost dem Leser selbst überlassen bleiben. Auch wird er es mir hoffentlich danken, wenn ich trotz der verlockenden Gelegenheit mich jeder allgemeinen Bemerkung über Organisation und Bedeutung der Kunstakademien in unserer Zeit enthalte. Die Ansichten unter den Fachmännern laufen wohl darin zusammen, daß dieselben ihre Aufgabe heute am besten durch die Errichtung zahlreicher Fachschulen der einzelnen Abtheilungen der Kunstübung erreichen.

An der Spitze der Berliner Akademie steht dem Statut nach ein auf Lebenszeit ernannter Direktor. Seit dem 20. Januar 1850 aber, dem Todestage Gottfried Schadow's *), d. h. seit einem Vierteljahrhundert ist dieser Posten nur provisorisch verwaltet worden; seit etwa 1861 (ich vermag das Datum nicht genau anzugeben) von dem jetzigen Leiter. Diesem Direktoratsverweser steht der Sekretair der Akademie für die Verwaltungsgeschäfte zur Seite. In den allerseltensten Fällen ist, schon ganz im Allgemeinen gesprochen, eine solche Stellvertretung von Nutzen. Befände sich die Verwaltung in den rechten Händen, so würde eben jeder Grund fehlen, das vorübergehende Verhältniß nicht zu einem dauernden zu machen. In unserem Falle aber wollte es keiner der bisherigen Kultusminister auf sich nehmen, das Provisorium ohne Personalveränderung zum Definitivum zu erheben; die Unterhandlungen aber, die von Zeit zu Zeit mit einzelnen tüchtigen Männern zur Uebernahme des Postens geführt wurden, zerschlugen sich jedesmal. So neuerdings wieder die mit Anton v. Werner.

Dem Direktor steht ein größerer Rath, der akademische Senat, zur Seite, der zur Zeit aus 21 Mitgiedern besteht, darunter der Direktor als Vorsitzender,

*) Es sei hier ausdrücklich das Versehen in dem Bericht über die Werner Ausstellung (Kunst-Chronik Nr. 22, Sp. 345) korrigirt, wo an Schadow's Stelle Cornelius als letzter Direktor der Akademie genannt war. Der gütige Leser hat den Schreibfehler wohl selbst schon verbessert.

der Sekretär und zwei Regierungsassessoren. Die übrigen Mitglieder bestehen aus Künstlern (auch Musikern) von mehr oder weniger Ruf und sind sämmtlich auf Lebenszeit ernannt. Diese Senatoren brauchen keineswegs Docenten der Anstalt zu sein, und während in der Praxis das Lehrerpersonal in früherer Zeit stärker vertreten war, sieht es sich neuerdings mehr und mehr von der Verwaltung ausgeschlossen. Dadurch wird der Senat den wahren Bedürfnissen des Institutes immer mehr entfremdet, die er überhaupt meist nur indirekt aus den Vorträgen seines Vorsitzenden kennen lernt. Letzterer ruft ihn nach Belieben zusammen, und er ist stimmfähig, sobald drei Mitglieder versammelt sind. Vor sein Forum gehören u. A. die Verhandlungen mit dem Ministerium, Versetzungen der Studirenden, Preisvertheilungen, Entscheidungen über Ankäufe zur Bibliothek u. s. w. Neben den Senatssitzungen und unabhängig davon sollen dem Statut nach allmonatlich Lehrerkonferenzen stattfinden; diese aber sind seit langer Zeit außer Uebung getreten, so daß es heut den Lehrern sehr erschwert ist, etwaige Verbesserungsvorschläge, Forderungen von Lehrmaterial &c. nachhaltig zum Ausdruck zu bringen. Es ist wiederholt vorgekommen, daß dem Direktorium eingereichte Gesuche einzelner Docenten über unbedeutende, aber dringend nöthige Verbesserungen Jahre hindurch gar nicht beachtet, nicht einmal beantwortet wurden.

Der Lehrgang ist offiziell nach dem Anmeldebogen auf vier Jahre bemessen, die Durchschnittszeit des akademischen Besuches aber in der That etwa eine dreijährige. Zu allen Zeiten hat es die Masse der Künstler als ihr glückliches Vorrecht betrachtet, sich möglichst fern von allem Gelehrtenthum zu halten. In Rücksicht darauf existirt denn auch an der Akademie keine Norm für den Grad der unerläßlichen wissenschaftlichen Vorbildung des Aufzunehmenden. Gewünscht wird die Berechtigung zum einjährigen Dienst, also die Bildungsstufe der Sekunda; und es wäre dies in einem Staate mit allgemeiner Wehrpflicht schon aus höchst praktischen Gesichtspunkten selbst eine nur berechtigte Forderung. Nicht selten aber haben es die „Studirenden" nur bis zur Quinta oder Quarta gebracht. Wenn nun auch erst das 15. bis 17. Lebensjahr die gewöhnliche Zeit der Aufnahme ist, so bleibt bei so geringer Schulbildung selbstverständlich der wissenschaftliche Unterricht oft genug ohne jeden Erfolg. Das ist in erster Linie bei den mathematischen Kursen (Projektion, Schattenkonstruktion und Perspektive) der Fall.

Nach abgelegter Prüfung seiner manuellen Geschicklichkeit kommt der Schüler zunächst in die Vorbereitungsklasse, in welcher nach Gypsvorlagen gezeichnet wird; nebenher geht der Unterricht in der Perspektive, der Anatomie und der Kunstgeschichte. Der Kursus der letzteren Disciplin ist selbstverständlich von längerer Dauer, wenn ich nicht irre, zweijährig. Das zweite Semester bringt neben denselben Gegenständen noch den Unterricht im Thier- und Landschaftszeichnen; letzterer nicht obligatorisch. Im dritten Halbjahr folgt das Zeichnen nach der Antike sowie die Kompositionslehre, im vierten der Unterricht im Malen (II. Abtheilung), in Studien nach der Natur (Porträts) oder nach Vorbildern bestehend. In allerneuester Zeit ist auf wiederholtes Drängen der Docenten der Modellapparat dieser Klasse durch einige Pariser Aktstudien vermehrt worden. Vom fünften Semester an steht nach Absolvirung der Vorstufen der Eintritt in den sogenannten Aktsaal, d. h. das Zeichnen und Modelliren nach dem lebenden Modell frei. Dieser Unterricht geht durch zwei Jahre fort; es tritt nur noch die erste Abtheilung der Malklasse hinzu, in der die Schüler selbständige Kompositionen unter Aufsicht ihres Lehrers ausführen. Für diesen wichtigsten Kursus, in dem der Akademiker recht eigentlich das Erlernbare seiner Kunst, das Handwerk derselben sich aneignen soll, genügt freilich die kurze Zeit von drei Semestern, in denen der Gegenstand nur einen Lehrgang unter anderen ausmacht, nicht. Auch fehlt es ganz an irgend welchem Eingehen auf die bestimmte Richtung des Schülers, je nachdem derselbe sich der Landschafts-, Thier-, Genremalerei widmet. Alle Tüchtigkeit des Docenten kann hier den Mangel im System nicht gut machen. So kommt es denn, daß die technische Ausbildung selbst der prämiirten Schüler oft eine erstaunlich geringe ist, sobald sie nur auf den akademischen Unterricht angewiesen sind, und nicht etwa im Atelier des Vaters oder eines befreundeten Künstlers eine eigene gründliche Schule durchmachen.

Dies in großen Zügen der Bildungsgang der Maler!

Günstiger stehen die Bildhauer da, bei deren Ausbildung in der einmal angenommenen Praxis viel mehr Werth auf die Arbeit im Atelier gelegt wird, wo sie erst Aufgaben, dann selbstgewählte Kompositionen unter Kontrolle des Docenten ausführen. Allerdings wird auch von ihnen gefordert, daß sie nächst der Vorbereitungs- auch die Gypsklasse (Zeichnungen nach der Antike) durchmachen, um später Zutritt zum Aktsaal zu erlangen. Es fanden in dieser Beziehung öfter Differenzen zwischen dem Leiter der Bildhauerwerkstatt und dem Direktor statt, indem der erstere Schüler von sich als reif für den Aktsaal erklärte, während der letztere den Besuch der von ihm geleiteten Gypsklasse als nothwendige Vorbedingung hierzu forderte. — Aehnlich wie für die Bildhauer hat sich der Lehrgang der Kupferstecher und Xylographen durch die Gewohnheit entwickelt; auch sie bilden sich in besonderen Ateliers unter angestellten Meistern. Die Musiker interessiren uns hier nicht.

Endlich bestehen an der Akademie noch einige architektonische Lehrkurse, nämlich: Entwerfen von Gebäuden, Zeichnen und Komponiren architektonischer Dekorationen, Modelliren architektonischer Glieder und Verzierungen; letzteres seit Jahren von Niemandem belegt. Meiner Meinung nach wäre es geradezu als Rigorosum aufzustellen, daß Bildhauer und Maler wenigstens einige architektonische Kenntnisse erwürben; es würden dadurch zahlreiche bedenkliche Dinge in ihren Arbeiten vermieden werden. Denn nur zu oft begegnen wir in plastischen Werken bei leidlich guten Figuren abscheulichen Postamenten und in Gemälden selbst anerkannter Meister einem erstaunlich ungeschickt gezeichneten architektonischen Hintergrund. Allein meines Wissens sind die Collegia seit Jahren weder von Malern noch von Bildhauern besucht worden. Dagegen haben Architekten bei der großen Frequenz der Bauakademie die wenig besuchten Kurse meist mit glücklichem Erfolge absolvirt.

Was nun das praktische Resultat dieser Lehrmethode anbetrifft, so mögen hier einzelne Zahlen genügen. Die Menge der Studirenden ist seit einem Jahrzehnt ziemlich konstant geblieben und beträgt im Durchschnitt etwa 60 Schüler, die Musiker nicht mit eingerechnet; das macht, wenn man eine durchschnittlich dreijährige Besuchszeit gelten läßt, etwa zwanzig Immatrikulationen im Jahre. Erwägt man dem gegenüber, wie viel unsere Stadt in der gleichen Zeit an Einwohnerzahl zugenommen, wie sehr Preußen gewachsen und welche Bedeutung Berlin als Hauptstadt von Gesammt-Deutschland gewonnen, so liegt in diesem Stehenbleiben der Frequenz ein außerordentlicher Rückgang. Noch mehr tritt dies im Hinblick auf die Verhältnisse an der Bauakademie hervor, an der seit derselben Zeit ein so gesteigerter Andrang von Studirenden stattfindet, daß mehrfache Erweiterungen nicht mehr genügen und man deshalb demnächst zu umfassenden Neubauten greifen muß, um dem Raumbedürfniß zu genügen. Wollte man endlich sich direkt an die tüchtigen Kräfte der jüngeren Generation mit der Frage wenden, wem sie die Ausbildung in ihrer Kunst verdanken, so würden sie wahrscheinlich alle mit Liebe an diesen und jenen Lehrer zurückdenken, aber gewiß in dem Urtheil übereinstimmen, daß sie wahrlich nicht dem akademischen Unterrichte als solchem ihre Entwickelung verdanken.

So viel über die Gegenwart. Was die Zukunft anbelangt, so hat man sich definitiv wohl noch über keinen bestimmten bis ins Detail durchdachten Reorganisationsplan schlüssig gemacht. Noch vor kurzem schien man im Ministerium der Ansicht zu huldigen, mit dem Einsetzen eines durch künstlerische und organisatorische Tüchtigkeit dazu berufenen Direktors beginnen zu müssen, um dann die Reform nach seinen Vorschlägen weiter zu führen. Von diesem Gesichtspunkte aus, der offenbar der nächstliegende ist und in Künstlerkreisen bisher ausschließlich als der wünschenswerthe gegolten, wurde noch jüngst mit A. v. Werner unterhandelt. Wir haben hier nicht zu untersuchen, welche Gründe die Unterhandlungen damals scheitern ließen; vielleicht ist es nach beiden Seiten hin ein Gewinn, daß es so gekommen. Die künstlerische Kraft Werner's mußte durch die schwere Aufgabe, der er sich unterziehen sollte, nothwendig etwas gelähmt werden, und zweitens ist auch die Frage berechtigt (obgleich sie bisher noch nicht in die Oeffentlichkeit getreten), ob denn überhaupt die Reform durch die Einsetzung eines Direktors anzubahnen, oder ob nicht mit besserem Erfolg gleich die Methode des Unterrichtes zu ändern sei. Diese Ansicht ist denn auch neuerdings im Ministerium die entscheidende geworden, und die Reorganisation mit vorläufiger Umgehung der Direktoratsfrage mit der Berufung von Knaus begonnen worden, der hier eine Fachschule für Genremalerei eröffnen soll. Damit ist der erste Schritt zur Besserung gethan, dem bald weitere folgen werden. Schon das Budget des laufenden Jahres wirft eine größere Summe aus „zur Heranziehung neuer Lehrkräfte, um die vielfach angeregte und dringend nöthige Reorganisation in der Weise zu ermöglichen, daß der Schwerpunkt des höheren Kunstunterrichtes in den Atelierunterricht verlegt wird.“ Das aber ist in der That das, was Noth thut, dringend Noth thut.

Mit der Reorganisation des Lehrplanes muß auch die der Verwaltung einhergehen; das eine ohne das andere wäre nur geringer Gewinn. Da nun in der That beabsichtigt wird, „die nöthigen Veränderungen, über deren Ziele im Allgemeinen unter den Sachkundigen keine Meinungsverschiedenheiten bestehen, unter Mitwirkung der neu zu gewinnenden Kräfte ins Leben zu rufen,“ so darf man wohl hoffen, daß jetzt die Sache konsequent bis an's glückliche Ende geführt wird, ohne unzeitige, bei den bisherigen Reformversuchen jedesmal geübte Konnivenzen nach irgend einer Seite hin. Mit besonderer Freude aber würde ich es begrüßen, wenn, wie aus jenen Worten fast hervorzuleuchten scheint, überhaupt kein lebenslänglicher Direktor mehr ernannt würde. Die Gründe, welche diesen Wunsch unterstützen, liegen auf der Hand und sind so zahlreich, daß von einer Darlegung derselben hier abgesehen werden kann. Auch ist der Hinweis auf die Zustände an den Universitäten und anderen Hochschulen naheliegend. Was sich mit Erfolg durch die Jahrhunderte an den Universitäten immer wieder neu bewährte, müßte auch mit demselben Resultat sich auf die so nahe verwandte Kunstakademie anwenden lassen. Es wäre dies selbst kein auf diesem Gebiet erst zu

erprobendes Experiment, sondern ist u. A. in Karlsruhe seit Jahren mit bestem Erfolge und neuerdings auch in Wien eingeführt. An den dortigen Anstalten geht der Rektor alljährlich aus der Wahl des Lehrerkollegs hervor; nach Ablauf seines Amtsjahres bleibt er für die gleiche Zeit dem Nachfolger als Stellvertreter zur Seite. Daneben funktionirt in Karlsruhe, unserem hiesigen Senate entsprechend, ein kleinerer Rath von fünf Mitgliedern, dem Rektor und Vicerektor als solche angehören, während das Lehrerkolleg die übrigen Mitglieder alljährlich aus seiner Mitte deputirt. Diese Verfassung ist ein natürliches und durchaus gesundes Selfgovernment; während man bei unseren Verhältnissen mit Grund fragt, was berechtigt diesen der ganzen Anstalt sonst fernstehenden Senat zu seiner Stellung? wer von seinen Mitgliedern kennt wirklich die Bedürfnisse des Unterrichtes, kennt aus eigener Anschauung die Mängel und Schäden, über die gerade verhandelt wird, weiß auf praktische Beobachtungen gestützt sich für diesen oder jenen Vorschlag zu entscheiden? Das können allein die Lehrer. Und diese sind seit Jahren immer mehr aus dem Senat verschwunden.

Es ist nicht meine Absicht, hier eingehendere Reformvorschläge zu machen, die doch schwerlich irgend welches praktische Resultat erzielen würden; deshalb mag es mit dem kurzen Hinweis auf diese durchaus bewährte Einrichtung genug sein. — Auch daß der bauliche Zustand der Räume, in denen der Kultus der formalen Schönheit betrieben wird, ein würdiges Seitenstück zu den inneren Verhältnissen der Anstalt ist, sei nur kuriositätshalber erwähnt.

Zum Schluß nur noch eins. Die Akademie besitzt Sammlungen, deren Existenz aber ist nicht nur dem Berliner Publikum, sondern selbst mit geringen Ausnahmen den Schülern wie einem Theil der Lehrer und des Senates*) verborgen. Es ist dies zunächst die Gemäldegalerie, von der Dank der in ihr enthaltenen Carstens'schen Bilder ab und zu in der Kunstgeschichte die Rede ist. Wie pietätlos aber stehen diese Arbeiten hinter einem Lattenverschlag, während man sie, bei etwa behaupteten Raummangel, so leicht in der einen Stock tiefer befindlichen Nationalgalerie provisorisch unterbringen könnte, wohin sie überhaupt am ehesten gehören. Ferner ist eine durchaus nicht unbedeutende Sammlung von Gypsabgüssen, Modellen 2c. da, nach flüchtiger Schätzung in etwa 500 Nummern (es können leicht weit mehr sein). Ein Katalog oder auch nur ein Inventar davon existirt nicht! Den Schülern ist das werthvolle Material unzugänglich, und ein Hinweis von Seiten der Lehrer auf diese so brauchbaren Lehrmittel findet taube Ohren. Dennoch befinden sich unter diesem bunten Allerlei aus früherer Zeit eine Sammlung der Schlüter'schen Masken sterbender Krieger im Zeughaushofe, zahlreiche Abgüsse nach der Antike, werthvolle Ornamente, tüchtige Barockskulpturen, eine Reihe von Modellen antiker Bauten, so des großen Tempels von Paestum, des Rundtempels in Tivoli, des sogenannten Tempels der Minerva Medica, der Constantinsbasilika, des Janusbogens, der Igeler Säule und als wichtigstes Stück ein treffliches zerlegbares Modell des Pantheon; alles Dinge, die zugänglich gemacht und etwa, wie auf der Bauakademie der Fall, durch die Lehrsäle und Korridore als Zimmerschmuck vertheilt von Bedeutung und Nutzen sein könnten, während sie heute vollständig vergessen — nein muthwillig vernachlässigt und todtgeschwiegen sind.

*) Dem Senate wenigstens bis vor ganz kurzer Zeit, wo er in Verfolgung eines anderen Zweckes die sonst immer verschlossenen Räume durchwanderte und hier mit Erstaunen die Vorräthe wenigstens flüchtig kennen lernte.

Damit genug! Nicht wollen wir mit der gegenwärtigen Leitung rechten, es wäre Schade um die Mühe, wohl aber hoffen, daß recht bald alles gründlich anders und besser werde, damit diese höchste Kunstlehranstalt des Landes endlich wieder zu der ihr gebührenden Bedeutung zurückkehre. Das ist der herzliche leider bisher immer vergebliche Wunsch aller die Kunst aufrichtig Liebenden.

Berlin, im Juli. ⊙

Der Salon.

III.

(Schluß.)

Nach Rom führt uns mit seinem Bilde „La missione della Croce" der Römer Anatole Scifoni. Die Prozession, der er uns anwohnen läßt, bietet interessante Anhaltepunkte dar. Um einen Hügel mit Ruinen herum bewegt sich der bunte Zug. Bunt ist derselbe freilich in des Wortes verwegenster Bedeutung. Um die Ecke biegt eben ein Häuflein Hellebardiere in Schwarz, Roth und Gelb. Dann kommt, eskortirt von ein paar Hellebardenträgern, eine Gruppe in Trauer gehender Frauen, von denen eine ein großes schwarzes Kreuz trägt. Diesen gesellen sich in vielfarbiger Tracht Frauen und Jungfrauen aus dem Volke. Ganz hinten fährt eine rothe Staatskarosse mit einer Eminenz, und nebenher rennen um die Wette Gamins und Hunde. Auf dem Hügel im Hintergrunde zur Seite des Steinbogens haben ein paar Weißkutten als Zuschauer Stellung genommen. Scifoni ließ, in Summa, nichts von dem unberücksichtigt, was zu einem echten Prozessionsbilde gehört; er ist ein guter Darsteller, und wir können sein Werk nur loben.

Ein wunderliches, gleichwohl interessantes Bild stellte Charles Henri Pille aus, ein Künstler,

der mit Vorliebe Figuren und Beiwerk aus längstvergangenen Tagen malt, und dessen Stärke eben nicht im Veranschaulichen heftiger Gemüthsbewegungen liegt. Mit seiner Leinwand „Wallfahrt in der Umgegend von Guémené (Morbihan)“ führt er uns einen ganzen Rahmen voll frommer Bretagner Pilgersleute vor, die nach den Strapazen der Fahrt im Freien ausruhen und Speise und Trank zu sich nehmen. Männer und Jünglinge, Frauen und Mädchen lagern in mannichfaltiger Gruppirung auf dem Rasen in der Nähe des Gotteshauses. Manche nehmen schon, seit-, hüft- und rücklings daliegend, ein Schläfchen in Aussicht. Andere sitzen noch aufrecht mit dem Löffel und der Schüssel in der Hand und verzehren mit Anstand Suppe oder Brei. Noch andere schleppen Krüge mit Zider heran. Die hohen gesteiften Flügelhauben der Weiber, die breitkrämpigen Hüte der Männer fallen beim ersten Anblick unangenehm auf. Aber bald hat sich das Auge an den Aufputz gewöhnt und würdigt die in den ferm modellirten Gesichtern sich äußernde ernste Pilgerstimmung. Weiterab findet ein kirchlicher Umzug mit Reliquien zu Ehren eines Heiligen statt und blüht das mit jeder Wallfahrt verknüpfte Marktleben. Die Figur des breit dastehenden, Umschau haltenden Gensdarmen muß dem Künstler Ueberwindung gekostet haben; allein der Unvermeidliche durfte nicht fehlen: auch fromme Wallfahrer können einander in die Haare gerathen. Pille ist nicht nur ein guter, sondern auch ein geistreicher Künstler.

Das vorzüglichste, gehaltreichste Kirchenbild stellte Auguste Barthélemy Glaize aus. Titel: „Die geweihte Asche“. An der Kirchenwand steht die Mahnung: „Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris“, und in zahlreichen Figuren veranschaulicht der Künstler die Seelenstimmung, welche der Moment bedingt. Langsam schreiten vor der versammelten Menge zwei Diener der Kirche in langer, grauer Soutane vorüber. Der hintere trägt in der Linken eine brennende Kerze, der vordere die Schale mit der geweihten Asche. Personen aus allen Ständen harren der Spende aus der Hand des Priesters. In den Vordergrund drängten sich die Elenden und Armen; voll heiliger Inbrunst sanken sie nieder auf die Kniee. Dahinter stehen die Großen und Mächtigen der Erde: Der Kaiser im Purpurmantel, der König, der Kirchenfürst, und auch den Dichter mit dem immergrünen Lorbeer, den Künstler, den Kaufherrn vermissen wir unter der Menge nicht. Was für charakteristische Offenbarungen in diesen Gestalten und Gesichtern! Kindliche Andacht leuchtet von der weißen Stirn des kleinen Mädchens, dem der Priester just eine Prise Asche auf's Haupt streut. Ernstes religiöses Schwärmen verkünden die männlich schönen Züge jenes hochwüchsigen bekrönten Fürsten in der Goldrüstung und im Kaiserpurpur; wahre Frömmigkeit muthet uns aus dem holden Antlitz der traulich sich ihm anschmiegenden Fürstin an. Die Verzweiflung des reuigen Sünders äußert sich in der heftigen Geberde dieses knieenden, mit beiden Händen auf den Stab sich stützenden, finster zu Boden blickenden graubärtigen Plebejers. Und welche Zerknirschtheit, welch ein Seelenleiden offenbart der gen Himmel gerichtete Blick, das bleiche Antlitz jener auf den Knieen liegenden, im flehendsten Gestus die Hände an den Busen legenden Frau! Wilde, jähe Reue kennzeichnet die Haltung des auf die Kniee niederfallenden Mannes mit dem schwarzen struppigen Haupthaar, und — ein lauterer Ausdruck festen Glaubens und göttlicher Zuversicht leuchtet das Antlitz des Prälaten im Kirchenornat. Starren Trotz, maßlosen Ehrgeiz verkünden die bleichen Züge des im Hintergrunde einsam dastehenden, finster blickenden Cäsars mit dem goldenen Lorbeerkranze. Welch heiligem Empfinden, welch imponirender Majestät leiht dagegen das lorbeerumkränzte, mächtige Haupt des Dichters Ausdruck! Im vollen Glanze jungfräulicher Unschuld prangt die frischwangige liebliche Maid mit dem Hollunderblüthenstrauß in der Hand. Die Gleisnerei des den Bauch und den Mammon zu seinem Gotte erfehenden Kirchenmenschen endlich bringt als Wolf in Schafskleidern fromm die Hände faltend und die Augen verdrehend jenes Krämerlein mit der Gambrinusmiene treffend zur Anschauung. Jede der 27 Figuren, womit Glaize den Raum bevölkert, ist an und für sich gelungen! die Komposition ist meisterhaft angeordnet und eines eingehenden Studiums werth.

Großartig entworfen sind die von Alphonse Monchablon ausgestellten Kartons zu Freskengemälden, die vier Evangelisten darstellend. Die Köpfe sind edel und ausdrucksvoll, von imposanter Charakterschärfe. Das begeisterte Sinnen der Skribenten, ihr hoher Berufsernst, ihre Glaubensstrenge kam in den Zügen zu voller Erscheinung. Monchablon führt uns die Evangelisten vor, wie sie mit dem Stilus in der Rechten, mit der von der Linken gehaltenen Schreibtafel am Knie dasitzend Denkfrüchte zum Niederschreiben sammeln. Alle vier Köpfe sind bedeutend in Bezug auf Charakter. Ueberraschend ist bei allem individuellen Unterschiede das Gepräge ihrer Zusammengehörigkeit. Schon in früheren Jahren hatte ich Gelegenheit, auf das ungewöhnliche Darstellungsvermögen Monchablon's bezüglich religiöser Stoffe hinzuweisen. Mit seinen Evangelistenbildern belegt er dasselbe auf besonders glänzende Art.

So gern wir vor den vier Skribenten-Bildnissen verweilen, so gern lassen wir uns von dem Karton fesseln, den Pierre Puvis de Chavannes ausstellte. Der Kommentar im Kataloge lautet: „Als

Radegunde sich in das Kloster zum h. Kreuze zurückgezogen hatte, gewährte sie Dichtern ein Asyl und nahm sie die schönen Wissenschaften wider die Barbaren in Schutz. (6. Jahrhundert.)" Dichter spielen somit in dem dargestellten Auftritte die Hauptrolle. Im Klosterhofe tritt einer vor und produzirt sich mit dem Vortrage eines Gedichtes. Andächtig hören mehrere Frauen, die zur Rechten Platz genommen haben, zu. Zur Seite wird der Vorhang gelüftet und auf der Schwelle erscheint Radegunde mit ihren Hausgenossinnen. Dort zur Linken stehen drei Männer, Gelehrte, in leisem Gedankenaustausch begriffen. Neben ihnen sitzt ein Vierter, ein Poet, und lauscht aufmerksam den Worten des Deklamators; der Künstler lieh ihm, will uns bedünken, das Aussehen des verstorbenen Kunstkritikers und Dichters Theophile Gautier. Hier rechts sitzt ein Mann mit der Tafel am Knie und schreibt eifrig. Im Hintergrunde, am Brunnen, hantiren ein paar Frauengestalten. Ein Hauch edler, klassischer Ruhe durchgeistet das Bild. Der Karton bildet den Entwurf zu einem Gemälde für eine Kirche zu Poitiers.

Friedr. Carl Peterssen.

Korrespondenz.

München, Ende August 1874.

Die letzte Zeit sah zwei große Gemälde hier vollenden: Piloty's „König Heinrich der Achte verstößt seine Gemahlin Anna Boleyn" und Wilh. Lindenschmit's „Venus an der Leiche des Adonis". Es wurden vielleicht noch nie zwei Bilder am selben Orte und zu gleicher Zeit gemalt, welche zwei so absolut von einander verschiedenen Principien folgen wie diese, und doch muß jedes derselben in seiner Weise als ein Fortschritt des Künstlers bezeichnet werden.

Piloty liebt, seiner ganzen Anlage nach, mark- und nervenerschütternde Stoffe künstlerisch zu gestalten. In dieser Beziehung scheint das Leben für ihn gar keine Licht-, sondern ausschließlich nur Schattenseiten zu besitzen, und er pflegte diese Stoffe bisher mit ziemlich stumpfen Farben zu malen. Ja, seine ersten Bilder erinnerten geradezu an leicht kolorirte Photographien. Und diese Tönung erschien im Hinblick auf die behandelten Stoffe geradezu als eine wohlberechtigte. In seinem neuesten Bilde ist seine Farbe von einer Brillanz, welche an die Makart's erinnert, wenn ihr auch die Harmonie derselben fehlt. Dieses Kolorit nun ist es, das uns das Bild als einen Fortschritt erscheinen läßt. Aber es ist dies einerseits seine Stärke, andererseits gleichzeitig eine seiner Schwächen. Es galt in der Kunst von jeher als unangefochtener Grundsatz, daß die Farbe mit dem dargestellten Gegenstande in innerer Wechselbeziehung stehen und zum Aussprechen des Gedankens mitwirken müsse. Bei den früheren Bildern Piloty's war das, wie bereits erwähnt worden, mehr oder minder der Fall. Nun aber ist der Künstler von diesem Grundsatze in auffallendster Weise abgewichen und hat uns die schmerzvolle Scene der Verstoßung der schönen Königin mit Farben vorgeführt, die eher für die Darstellung ihres Hochzeitfestes sich eignete. Darin liegt ein innerer Widerspruch, der nicht blos den Kunstkenner, sondern auch den Laien unangenehm berührt, weil er gegen sein natürliches Gefühl verstößt.

Piloty's Streben war von jeher mehr auf äußere Wirkung als auf innere Durcharbeitung gerichtet, und diesem Umstande verdankt er einen großen Theil seines Ruhmes. Denn die Menge haftet am Schein und läßt sich von ihm auch da bestechen, wo es an tieferem Wesen fehlt. Da ihm die Erscheinung mehr gilt als die Sache, so konnte es nicht fehlen, daß seinen meisten, ja man könnte vielleicht sagen, allen seinen Kompositionen etwas Theatralisches anhaftet, das ihm schon manchen wohlbegründeten Tadel zugezogen hat. Er freilich scheint diesen Tadel für einen unbegründeten zu halten, sonst würde er schwerlich denselben unbeachtet lassen.

Es fehlt einzelnen Köpfen auf seinem neuesten Bilde nicht an lebendiger Charakteristik. So hat Piloty namentlich im Kopfe und in der ganzen Gestalt Heinrich des Achten den Charakter des Tyrannen kräftig zum Ausdruck gebracht und dabei mit Vortheil das bekannte Blatt des jüngeren Holbein in unserem Handzeichnungskabinet benutzt, der den König als damaligen Kronprinzen in ganzer Figur nach dem Leben zeichnete. Weniger gelungen erscheint Anna Boleyn, deren Zügen es an tiefergehender Individualisirung fehlt. Darin mag es wohl auch liegen, daß man an der unglücklichen Frau weniger Antheil nimmt, als sie eigentlich verdient. Vollends die Frauen wissen meist blutwenig von ihr, desto mehr aber von ihrer reichen Toilette zu erzählen. Das ist schlimm genug, denn die Frauen sind natürliche Bundesgenossinnen der Verstoßenen und bringen es dennoch zu keinem warmen Interesse für sie. Noch schlimmer aber muß es genannt werden, daß auch wir Männer uns mehr von den Kleidern angezogen fühlen, als von denjenigen, die sie an ihrem Leibe tragen, und daß gerade die Köpfe das Letzte sind, das wir im Bilde sehen. Das ist aber kaum zu verwundern, denn in der Technik liegt diesmal ein Zauber, dem sich nur Wenige zu entziehen vermögen. Da blitzen Edelsteine, da flimmert Goldstickerei, da fesselt Sammet und Seide den erstaunten Blick, und ein Ladendiener könnte auf den Groschen sagen, wie hoch der Meter davon zu stehen kommt, und die farbenreichen Teppiche wecken manchen Wunsch — aber ergriffen, innerlich mitfühlend stehen wohl nur Wenige vor der Scene.

Es ist nicht zu leugnen, daß das gebildetere Publi-

kum sich allmählich von jener Richtung der Kunst abzuwenden beginnt, welche den Hauptwerth auf die Erscheinung legt und dem Gedanken und seiner innerlichen Durchbildung erst an zweiter Stelle Platz gewährt. Diese Kunstrichtung beherrschte in dem letzten Jahrzehnt besonders die Münchener Akademie und brachte der wahren Kunst schweren Schaden. Indeß darf man auch nicht verschweigen, daß die Sache neben ihrer breiten Schatten- auch eine Lichtseite hatte. Seit Cornelius war in München die Farbe und Technik in bedenklicher Weise zurückgesetzt worden, und die von Piloty eingeleitete Reaktion dagegen hatte die ersprießliche Folge, daß selbst die bedeutendsten Künstler Münchens sich ihm in sofern anschlossen, als sie auf die Technik größeres Gewicht zu legen begannen. Selbst Kaulbach's neuere Arbeiten zeigten, daß er sich dem Einflusse Piloty's nach dieser Seite nicht zu entziehen vermochte. Und es war in der That sein Schaden nicht. Ja man kann sagen, daß sich dieser Einfluß auf alle Künstler Münchens geltend machte, den einzigen Schwind ausgenommen, der übrigens einen viel zu freien Blick hatte, um Piloty's Verdienste zu unterschätzen, der aber hätte aufhören müssen, Schwind zu sein, wollte er Piloty's Fußtapfen folgen. Indeß machte sich dieser Einfluß nicht in allen Fällen unmittelbar geltend. Man weiß, daß Kaulbach Jahre lang die Amoretten Makart's, des genialen Schülers Piloty's, in seinem Atelier stehen hatte, und gar mancher andere namhafte Künstler Münchens ward durch Piloty — allerdings nur in sehr mittelbarer Weise — wieder auf die alten Italiener, Spanier und Niederländer hingewiesen und schöpfte aus diesen reichen Fundgruben der Technik.

Aber in einer Richtung behielt die Schule Piloty's noch immer die Oberherrschaft: in Bezug auf die dem Idealen wenig geneigte Wahl der Stoffe. Die kirchliche Kunst findet seit Jahren aus bekannten, außerhalb der Künstlerkreise liegenden Gründen keine nennenswerthe Pflege mehr, die große historische Kunst wurde vom historischen Genre verdrängt, und die der klassischen Mythe entnommenen idealen Stoffe waren bei dem realistisch gesinnten Publikum vollends in Mißkredit gekommen, so daß man auf den letzten großen Ausstellungen Säle durchwandern konnte, ohne nur auf ein Bild zu stoßen, das einen solchen Stoff behandelte.

Darum erscheint Wilh. Lindenschmit's „Venus an der Leiche des Adonis" geradezu als eine kühne That. Es gehört nicht wenig Muth dazu, einer im Vollbesitze der Macht befindlichen Richtung in solcher Isolirung gegenüber zu treten und dem herrschenden Prinzip den Fehdehandschuh hinzuwerfen, wie unser Künstler mit dem bezeichneten Bilde es gethan. Ich glaube nicht mehr zu seinem Lobe sagen zu können, als wenn ich konstatire, daß in München seit Jahren kein Bild mehr geschaffen worden, durch das ein so großer idealer Zug geht, als durch das Bild Lindenschmit's. Alle Achtung vor seinen trefflichen Bildern aus der Geschichte der Reformation und dem Leben der Reformatoren und alle Achtung vor seinem „Tode Oraniens", aber ich kann mir nicht verhehlen, daß in ihnen allen denn doch ein gutes Stück Doktrinarismus steckte. Zur idealen Kunsthöhe schwang sich Lindenschmit erst mit seiner Venus an der Leiche des Adonis auf. Und daß er die alten Fesseln abstreifen und den kühnen Flug unternehmen konnte, das verdankt er dem hingebenden Studium der Alten, an denen sich seine Seele erwärmte und begeisterte.

(Schluß folgt.)

Konkurrenzen.

Künstlerhaus in Pest. Diejenigen Herren Architekten, welche für die Baupläne des in Budapest zu erbauenden Künstlerhauses und Kunstausstellungsgebäudes mit konkurrirt haben, werden ersucht, ihre Planskizzen im Sekretariat des ungarischen Landesvereins für bildende Künste (Budapest Akademiegebäude) bis 1. Oktober l. J. zu übernehmen oder behufs Rücksendung daselbst zu reklamiren.

Personalnachrichten.

Zu Ehrenmitgliedern der Münchener Akademie der bildenden Künste wurden der Erzgießerei-Inspektor v. Miller und der Architekt Hauberrisser ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin wurde am 6. September eröffnet und wird bis zum 1. November Wochentags von 10—5, Sonntags von 11—5 Uhr zugänglich sein. Der Katalog weist 917 Gemälde und Zeichnungen, 106 Bildhauerarbeiten und 44 Werke der vervielfältigenden Künste auf.

Ausstellung in Brüssel. Am 5. September hat in Brüssel eine große Ausstellung von Produkten der Kunstindustrie begonnen, womit zugleich das neue Gebäude der Centralhallen eröffnet wurde. Die Ausstellung ist ganz das Privatunternehmen mehrerer Industriellen, welche die Mittel dazu zusammengebracht haben, ohne daß der Staat einen Zuschuß dazu gegeben hätte. Nur solche Gegenstände sind zugelassen, welche einen artistischen Charakter haben und von der Kommission für würdig erkannt worden sind. Es sind im Wesentlichen alle Baugewerke und Industrieen vertreten, wie Eisenguß und Schlosserarbeiten, Metallarbeiten, ornamentale Skulptur und Malerei, Marmorarbeit u. s. w.; dann Mobilien und Dekorationen, Bronzen, Kunstschreinerarbeiten, ferner Töpferwaaren, Porzellan, Fayencen, Krystall, Glas, Tapeten, Lederwaaren, Teppiche, sowie Leinwand und Spitzen aus Flandern und Luxuswaffen aus Lüttich, kurz, alle Dinge, in welchen sich die belgische Industrie immer ausgezeichnet hat.

Vermischte Nachrichten.

E. v. H. **Der Augsburger Kunstverein** hat vor anderen gleichen Vereinen den Vortheil, zu seinen Ausstellungen die ehemaligen Badezimmer des Fuggerhauses zur Verfügung zu haben, welche mit reizenden Wandmalereien von Antonio Ponzano ausgeschmückt sind, die bei den reichsten Ausstellungen noch den Blick des Besuchers fesseln und Zeugniß geben von dem früheren Kunstleben Augsburgs, wie von der eifrigen Förderung desselben durch die Fugger'sche Familie. Fürst Leopold von Fugger-Babenhausen, getreu dem Vorbilde

seiner Ahnen, hat vor einigen Jahren die Vorstandschaft des hiesigen Kunstvereins übernommen und denselben zu einer so erfreulichen Blüthe gehoben, daß neben der bedeutenden Mitglieder-Vermehrung auch die Ausstellungen einen Umfang erhielten, für welchen die alten Lokale nicht mehr ausreichten, weßhalb der Fürst einen neuen angrenzenden Saal auf's Opferwilligste herstellen ließ, was von der kunstsinnigen Bevölkerung Augsburgs dankbar begrüßt wurde. Bekanntlich hat Fürst Fugger-Babenhausen dasselbe Gebäude, dessen Seitenflügel die Kunstvereins-Lokale enthält, mit vortrefflichen Frescomalereien durch den Augsburger Maler Ferdinand Wagner zieren lassen. Dieser verdienstvolle Künstler, der leider einige Zeit durch Unwohlsein in seiner Thätigkeit gestört wurde, hat sich jetzt so weit erholt, daß er wieder größere Aufträge zu übernehmen im Stande ist und gegenwärtig religiös-historische Darstellungen in der von Bauamtmann Bernatz in romanischem Stile neuerbauten Kirche zu Friedberg bei Augsburg in Fresco ausführt.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Bowes, James L., Notes on Japanese art. Illustrated by specimens of Japanese art from the collection of J. L. Bowes Esq. Liverpool.

Claretie, Jules, Peintres et sculpteurs contemporains. 8. Paris, Charpentier.

Colling, J. K., Examples of english mediaeval foliage and coloured decoration. 4. London, Batsford.

Courajod, Louis, Histoire de l'enseignement des arts du dessin au XVIII[e] siècle, l'école royale des élèves protégés suivie de documents sur l'école gratuite de dessin fondée par Bachelier. 8. Paris, Dumoulin.

Grimouard de Saint-Laurent, Comte de, Guide de l'art chrétien. IV. Band. 526 S. u. 55 Tafeln. 8. Paris, Didron.

Guiffrey, J. J., Nicolas Lancret, sa vie et son oeuvre, 1690—1743. 85 S. 8. Paris, Bauer.

La Prairie, Observations sur le dictionnaire d'architecture de M. Viollet-le-Duc. 35 S. 8. St. Quentin, Moureau.

Wiecker, E. O., Die Christus- oder Bernwardssäule auf dem grossen Domhof zu Hildesheim. gr. 4. Hildesheim, Lax.

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. 8. Heft.
Die Eisenarbeiten auf der Wiener Weltausstellung. — Die Leinendamaste auf der Wiener Weltausstellung. — Jacobsthal, Die Grammatik der Ornamente. — Erklärender Text zu den Abbildungen: Bucheinband; Schreibzeug; Porzellanschale; Handzeichnungen aus den Uffizien; Schrank; Randverzierung aus dem Brevier des Cardinals Grimani; Kasten, deutsche Arbeit, 17. Jahrh.; Initialen um 1600.

Gewerbehalle. 9. Heft.
Mittelalterliche Holzarchitektur, von B. Liebold. (Forts.) — Intarsia aus S. Maria in Organo zu Verona; gothisches Stoffmuster aus Rothenburg a. d. T.; Ledereinband mit Goldpressung, 16. Jahrh. — Modernes: Bordüre, Theeserviette, Stuhl und Consoltisch, Kleiderschrank, Portal, Oberlichtgitter, Diadem, Ehrendegen, Blumenkorb in Majolica, gemalter Plafond, Kelch.

Im neuen Reich. No. 33.
Neue Berichte über die Auffindung der Venus von Milo. Von W. Cart.

Kunst und Gewerbe. No. 32 u. 33.
Die Gesellschaft der Broncefabrikation von Paris. — Nürnberg: Die Kaulbach-Stiftung. — Hamburg: Die Gewerbeschule für Mädchen. (Schluß.) — Trier: Der Domschatz. — Wien: Weihnachtsausstellung im Oesterreichischen Museum. — Die Diamant-Bohrmaschine. — Die Grammatik der Ornamente von E. Jacobsthal. — Rottmann's italienische Landschaften. Das Haus des Baron v. Schack in München. Die Goldwaarenfabrikation in Pforzheim. Der Kronleuchter im Dome zu Hildesheim. Ausführung von Fresken im Wiener Akademiegebäude. Amerikanische Porzellan- und Steingutfabrikation. — Die Kunstwerke des Cimeliensaales der Münchener Staatsbibliothek. Von Professor Dr. Stockbauer. (I.) — Darmstadt: Das Kriegerdenkmal. — Innsbruck: Tyroler Glasmalereianstalt. — Pest: Das Patentwesen in Oesterreich-Ungarn. — Neue Weingeist-Lampe. — Wegweiser für das Verständniß der Anatomie. Von Professor E. Schmidt. — Karl Tietz †. Eisenbahnbau. Frauen im Eisenbahndienst. Gewerbliche Fortbildungsschule. Schwind's Melusine. Wollgewerbe. Geschirr aus Papier. Seidenwurmeier aus Japan. — Beilagen: Gepreßte Buchdeckelverzierung aus dem 16. Jahrh. Stuhl aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh.

Kunstkronijk. No. 13—16.
Troost en Hogarth, von B. ten Brink. — Een voltooid Dante-Monument, von A. S. Kok. — Tentoonstelling van Aquarellen te Brussel, von Sleeckx.

Photograph. Mittheilungen. No. 124.
Einfluss des Sonnenlichtes auf Malerfarben.

Inserate.

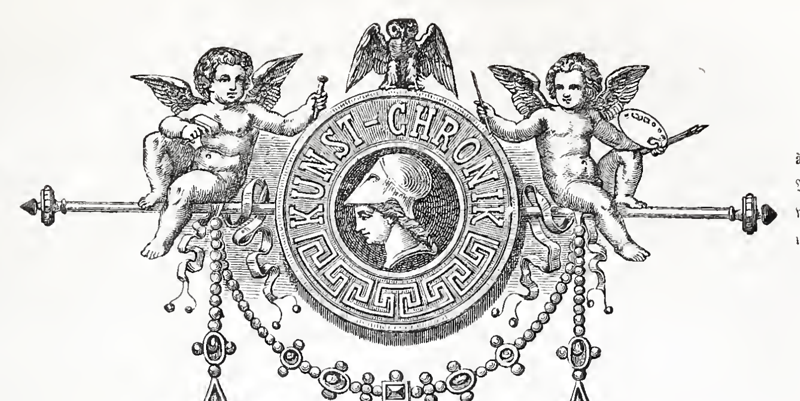
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

25. September.



Nr. 50.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zur Baugeschichte des Kölner Domes.

Eine Uebersicht.

Seit etwa einem Menschenalter zieht sich der Streit um die Baugeschichte des Kölner Domes durch unsere Literatur. Namen vom besten Klang kämpfen auf beiden Seiten; ich erinnere nur an Lacomblet und Schnaase hier, Boisserée, Kugler und Springer dort. Ziemlich in der Mitte steht die Auffassung von Felix de Verneille (bei Didron: Annales archéologiques Bd. VII—IX), Weingärtner (Centr.-Com. 1860) und Ennen (Text zu dem Kupferwerk von Schmitz: Der Dom zu Köln). Mit besonderem Interesse mußte man daher der neuen Auflage des fünften Bandes von Schnaase's Kunstgeschichte entgegensehen; galt es doch zu erfahren, ob die zahlreichen Widersprüche, welche die Ansicht dieses unseres hochverehrten Altmeisters der Kunstwissenschaft im Laufe der sechzehn Jahre erfahren, die seit dem Erscheinen der ersten Auflage des Werkes verflossen, ihn zu einer Aenderung seiner ursprünglichen Meinung gebracht. Dies ist nicht geschehen. Schnaase hält vielmehr seinen früheren Text aufrecht und verweist die Polemik gegen die Widersacher in einige größere Anmerkungen. Der Bedeutung des in Rede stehenden Bauwerks nun und dem Ansehen der in der Frage engagirten Namen gegenüber ist es wohl von Interesse, noch einmal die Beweisgründe beider Parteien eingehend neben- und gegeneinander zu messen; zumal da wir, wenn nicht der Zufall hilft, so ziemlich am Ende der einzelnen, dokumentarischen Beweisstücke angekommen sein dürften. Denn die Resultate, die eine Durchforschung der Archive zu geben vermag, sind eben schon längst gezogen. Beide Parteien verwenden die schriftlichen Zeugnisse für ihre Ansicht, d. h. doch also, die Akten beweisen eben zwingend weder das eine noch das andere. Dem gegenüber wird daher die Betrachtung des Bauwerkes selbst und die Berücksichtigung der rein fachlichen und konstruktiven Fragen um so mehr in das Gewicht fallen müssen, und auf diese will der vorliegende Ueberblick deshalb besonders das Augenmerk richten. Freilich ist auch hier vorauszuschicken, daß, wenn sich auf diesem Wege mit überzeugender Klarheit sofort eine bestimmte Ansicht gewinnen ließe, sie schon längst öffentlich ausgesprochen wäre. Auch hier sind eben nur eine Reihe innerer Wahrscheinlichkeitsgründe geltend zu machen, die theils aus den statischen Gesetzen im Allgemeinen, theils aus den mannigfach belegten Baugewohnheiten des Mittelalters zu abstrahiren sind.

Der Streit selbst zerfällt im Grunde in zwei Theile, und weil man beide mit einander nur zu gern vermischte, hat man sich, wie mir scheint, das gegenseitige Verständniß erschwert. Mit strenger Beobachtung dieser Zweitheilung ergeben sich folgende Fragen:

I. Hat man für den Kölner Dom schon beim Baubeginn im Jahre 1248 einen totalen Neubau oder nur den Umbau des Chores mit Erhaltung des alten Querschiffes und Langhauses beabsichtigt? Und davon abhängig II. Hat Gerhard von Rile in seinem ursprünglichen Entwurf schon das heutige fünfschiffige Langhaus gezeichnet, oder stammt dies erst von einem späteren Meister? Daran würde sich dann eventuell als Anhang die Frage knüpfen: Wann ist also der Plan zu dem heutigen Langhause entstanden?

I. Hat man schon ursprünglich einen totalen Neubau

beabsichtigt oder nur einen Umbau des Chores im Anschluß an die frühere in ihren ältesten Theilen aus der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts*) stammende Basilika? Schnaase glaubt das letztere in Rücksicht auf folgende Schriftstücke: 1) Eine päpstliche Bulle vom 21. Mai 1248, datirt von Lyon, die einen Ablaß für den Bau gewährt und dies mit den Worten thut: cum autem frater noster Archiepiscopus et dilecti filii capitulum Col. ecclesiam ipsam (per incendium consumptam) in qua tria beatorum magorum corpora requiescunt reparare cupiunt opere sumptuoso . . . Dieses Dokument spricht also, wie aus dem Text hervorgeht, nur von einer Reparatur (Lacomblet: Urkundenbuch II. Nr. 332). 2) Eine in Stein gehauene Inschrift, wahrscheinlich vom Jahre 1320, welche sich noch 1654 über einer Thür des Domes befand, und die besagte: . . . praesul Conradus ab Hochstaden generosus ampliat hoc templum . . . Dieselbe spricht dem Wortlaut nach nur von einer Erweiterung (Crombach: Hist. trium reg. 1654 pag. 817). 3) Zahlreiche Memoirenstiftungen im Dome aus den Jahren 1274 — 1319 schweigen ganz von dem beabsichtigten Abbruch desselben. Nach 1316 läßt sich ein Thesaurar vor dem Altar der heil. Cosmas und Damian im alten Dome begraben, ohne irgend der bevorstehenden Umwälzung zu gedenken, die auch sein Grab treffen mußte (Lacomblet: Archiv für die Geschichte des Niederrheins II. pag. 163 ff.). Daraus ist zu folgern, daß dieses Mitglied des Domkapitels, sowie alle anderen Stifter, die den Neubau verschweigen, von einem solchen nichts wußten. Hätte die Absicht dazu aber vorgelegen, so hätten sie es zuerst wissen müssen, denn das Domkapitel war der eigentliche Bauherr.

Die Gegner des partiellen Umbaues führen für sich Folgendes an:

1) Erzbischof Engelbrecht der Heilige (1216—25), der die erste Stiftung für einen zukünftigen Neubau, den er selbst nicht mehr ausführen konnte, macht, beabsichtigte, wie uns sein Biograph Caesarius von Heisterbach erzählt, einen totalen Umbau. Das Zeugniß des Caesarius aber ist um so unverfänglicher, als derselbe vor dem Jahre 1248 schrieb (Vita C. Engelberti lib. I c. 9. bei Boehmer: Fontes rer. Germ. II 304). 2) Das gleiche will noch der definitive Baubeschluß des Domkapitels, von welchem wir indirekt aus einer Urkunde vom 25. März 1247 hören, die mit den Worten beginnt: Cum de communi concilio diffinitum esset, ut major ecclesia de novo construeretur . . . (mehrfach abgedruckt, u. A. bei Pertz: Monum. XVI 734). Offenbar lassen sich diese Worte bei unbefangener Betrachtung nur auf die Absicht eines allgemeinen Neubaues beziehen. 3) Die alte Beschreibung der bei der Translation des Reliquienschreins der heil. drei Könige am Tage der Einweihung angeordneten Procession erzählt, daß dieselbe über die Straße ging (Crombach a. a. O. pag. 817). Daraus hat Springer mit vieler Wahrscheinlichkeit geschlossen, daß die alte Kirche und der neue Chor in der That niemals zusammengehangen haben, sondern von Anfang an durch einen — es ist unbestimmt wie großen — Raum von einander getrennt waren. Springer weiß auch noch andere Gründe beizubringen, die es wahrscheinlich machen, daß der alte Dom überhaupt nicht an den Abschluß des neuen Chores angrenzen konnte (siehe M. d. K. K. C. C. 1860). Der Text der erwähnten Beschreibung bei Crombach lautet: Completo choro novo fabricae majoris ecclesiae Col. deportabantur corpora S. S. trium Regum de antiqua ecclesia . . . . et portabantur ad Gradus Mariae et per sporgasse et per curiam summi usque ad novam ecclesiam et collocata etc. . . . Aus dieser Fassung, die den chorus novus als einen Theil der fabrica majoris ecclesiae hinstellt, geht außerdem noch hervor, daß in den Augen des alten Berichterstatters wenigstens der Chorbau nur ein Theil des größeren Bauunternehmens gewesen. Freilich so lange man nicht nachweisen kann, daß der alte Text in dieser Fassung aus derselben Zeit wie die Ceremonie stammt, ist eine solche subjektive Ansicht nicht von entscheidender Bedeutung. Cromberg aber entlehnte seine Notiz der Translation aus dem Archiv von S. Pantaleon, und die ausführliche Detailschilderung läßt es allerdings sehr wahrscheinlich erscheinen, daß die Nachricht auf dem Bericht eines Augenzeugen beruht. 4) Dürfte auch folgender Umstand beachtenswerth sein: 1320 ist der Chor vollendet, und der Gottesdienst beginnt. Die feierliche Einweihung fand aber erst, wie dies häufig der Fall, später und zwar im Herbst 1322 statt. Ein Aktenstück vom 19. Juli 1325 nun enthält die Worte: Fabrica Coloniensis circa quam continue laboratur magnis laboribus et expensis (Lacomblet: Archiv a. a. O.). Dies continue auf die nicht vollen drei Jahre, die seit der Einweihung vergangen, zu beziehen, dürfte doch etwas gesucht sein. Worin aber bestand die Bauthätigkeit in den Jahren 1320—22, wenn man nicht eben nach vollendetem Chor an der Kirche weiter baute und zwar wahrscheinlich an den Ostmauern des Querhauses.*)

*) Nach Schnaase Bd. III. p. 550 sogar noch aus der Bauperiode von 814—873.

*) Der zuerst von Boisserée im Kölner Domblatt 1846 pag. 21 und später wiederholt citirten Erzählung von dem totalen Abbruch und Brande der alten Kirche, die, wenn wahr, allerdings entscheidend wäre, kann man nach Schnaase's und Ennen's Einsprüchen, wie mir scheint, keine Beweiskraft mehr für den von vornherein beabsichtigten totalen Umbau beimessen.

Läßt man den Schnaase'schen Standpunkt, der durch seine Beweise im ersten Augenblick gewiß viel Ueberzeugendes hat, gelten, so ergeben sich daraus einige nothwendige konstruktive Konsequenzen. Ist der Weiterbau erst nach Vollendung des Chores beschlossen worden, so mußte in jener Zeit irgend ein vermittelnder Anschluß der neuen Theile an die alten existiren. Es wäre ein Gewölbejoch nöthig geworden, welches den Uebergang bildete, wie dies auffällig in dem von Schnaase herangezogenen Beispiel der Kirche von Le Mans vorkommt; oder wie man die Sache auch drehen will, jedenfalls wären in der Architektur des westlichsten Chortheiles irgend welche sehr sichtbar hervortretenden Merkmale des Anschlusses nöthig gewesen. Man darf eben nicht vergessen, daß wir es hier mit einem fünfschiffigen Chorbau zu thun haben, der eine lichte Weite hat, welche die größten Querschiffsmaaße, die man im alten Bau voraussetzen darf, weit hinter sich läßt. Von solcher Vermittelungstravee aber findet sich nicht nur keine Spur, sondern die beiden westlichen Chor-Mittelschiffspfeiler sind auch im Ausbau ganz den übrigen entsprechend, nicht einmal das Kapitäl sitzt an der Westseite niedriger als sonst, was im Falle eines beabsichtigten Anschlusses am älteren Theile absolut nothwendig gewesen wäre (wenn man nicht andere ungleich mehr die Pfeilerform modifizirende Anschlußkonstruktionen voraussetzen will). Hieraus ergiebt sich zum mindesten, daß, als das westlichste Chorjoch zur Ausführung kam, der Beschluß eines Weiterbaues schon gefaßt war, also jedenfalls vor dem Jahre 1320, wo der Chor fertig genannt wird. Damit fällt selbst die Möglichkeit, die Schnaase noch gelten läßt, fort, daß erst bei der Einweihung 1322 die Zustimmung anwesender Prälaten zum Weiterbau ermuthigt habe. Nun aber kann die oben erwähnte Inschrift frühestens 1320, welches Jahr sie selbst noch nennt, entstanden sein, d. h. also in einer Zeit, in der der Beschluß des Weiterbaues, wie wir eben gesehen, schon gefaßt sein mußte. Dann ist also der Ausdruck: „ampliat hanc ecclesiam“ nicht in dem engen Sinne zu nehmen, den Schnaase ihm beilegt, denn von dem Augenblick an, wo man weiter bauen will, hat Conrad von Hochstaden nicht mehr die alte Kirche erweitert, sondern einen Neubau begonnen; aber freilich im weiteren Sinne war sein Werk natürlich immer ein amplificatio des Domes von S. Peter. Was endlich die Memorienstiftungen, die Lacomblet aufgefunden, anbelangt, so sind sie immer nur ein indirekter Beweis, gegen den Springer (C. C. 1860) und Ennen eine Reihe von Erklärungen wahrscheinlich machen, auf die ich hier, um Wiederholung zu vermeiden, hinweise. Selbst die Bestattung des Thesaurar Heinrich im Dome hat nach Ennen (pag. 32) nicht 1316, sondern im Anfange des Jahrhunderts stattgefunden, wo es mit der Vollendung des Chores und dem Abbruch der alten Kirche noch gute Weile hatte. Nun läßt sich aber der äußerste Grenzpunkt, an dem der Beschluß des gänzlichen Umbaues gefaßt worden sein muß, noch weiter hinausschieben. Das Kölner Domblatt vom 5. November 1843 veröffentlicht einen Rechenschaftsbericht über den Dombau, in welchem Zwirner erklärt, daß er die alten Fundamente des südlichen Querschiffes an der Ostseite untersucht und so gefunden habe, daß sie in Steinbehauung, Meißelführung und Material mit den Grundmauern der angrenzenden Chorpartieen durchaus übereinstimmen, also mit ihnen gleichzeitig errichtet seien. Andererseits haben Mertens und Lohde (Erbkam, Bauzeitung 1862) mit großem Geschick die Thätigkeit Meister Gerhard's in ihren einzelnen Stadien zu fixiren gesucht und sind zu dem Resultat gekommen, daß man erst etwa um 1260 mit Errichtung der nördlichen Langseite des Chores begonnen. Wann der Anfang auf der südlichen Seite gemacht, ist nicht sicher, jedenfalls etwas später. Wenn man nun auch berücksichtigt, daß es eine bekannte Baugewohnheit des Mittelalters gewesen, die Kirchen in kleinen Vertikalabschnitten aufzuführen, so darf man sich dies doch nicht so vorstellen, als ob ein solcher Abschnitt erst völlig fertig gebaut und dann erst das Fundament des nächstfolgenden gelegt wurde. Denn ohne wirklich zwingende Noth wird weder ein moderner noch ein mittelalterlicher Architekt die (hier 26 bis 40 Fuß tiefen) Fundamente eines eben vollendeten Theiles wieder bloslegen, um daran die Fortsetzung derselben zu reihen. Vielmehr ist es eines der ersten Gesetze jeder Baupraxis möglichst weite Strecken Fundamentes gleichzeitig zu legen, schon aus dem einfachen Grunde, weil dies Mauerwerk sich am meisten setzt, die Gefahr des Reißens beim Einbinden eines auf neu gelegte Fundamente errichteten Bauabschnittes in alte Theile also sehr nahe liegt. Nehmen wir nun für die ungefähre Zeit der Errichtung der südlichen Chorlangseite die Periode von 1270—90 an, und läßt man selbst diese Bautheile schon einigermaßen in die Höhe wachsen, ehe man die Legung der Querhausfundamente setzt, so wird man doch im alleräußersten Fall diesen Zeitpunkt nicht viel über das Jahr 1300 hinausschieben können, und damit ist natürlich auch der Beschluß des Weiterbaues für diesen Termin gesichert. Der Umstand ferner, daß man die Fundamente um diese Zeit an dieser Stelle legen konnte, beweist zugleich, daß das Querhaus der alten Kirche nicht dort gestanden haben kann, also die beiden Werke überhaupt nie an einander grenzten. In dieser Beweisführung ist freilich die Grundlage, die Behauptung Zwirner's von der Gleichzeitigkeit der Fundamente in Chor und Querhaus, nicht unanfechtbar; denn es wäre eben nicht undenkbar, daß die Materialbehandlung sich auch durch

einen größeren Zeitraum, etwa ein Menschenalter lang, unverändert erhalten.

Endlich aber hat schon Springer im Jahre 1860 einen weiteren Beweis gegen Schnaase aufgestellt, den dieser in seiner neuen Auflage zu widerlegen sucht, ohne daß doch seine Gegengründe genügend sein dürften. Kann man nämlich von einem Architekten von so hoher praktischer und ästhetischer Ausbildung, wie Gerhard es unstreitig gewesen, voraussetzen, daß er den heutigen Chor an die alte Basilika reihen, d. h. also sein Werk, welches auf drei Seiten das komplicirteste Strebesystem nöthig hat, an der vierten ohne Gegenstütze lassen wollte? Schnaase erwidert: 1) Der Chor hat durch fünf Jahrhunderte ganz isolirt gestanden, also ist die statische Möglichkeit einer solchen Ausführung glänzend bewiesen. 2) Wir sind über Größe, Struktur und selbst Lage des alten Domes zu wenig unterrichtet, um zu wissen, welche Mittel des Anschlusses derselbe etwa bot. 3) Die Kathedralen von Tournay und Le Mans sind analoge Fälle gewaltiger Höhendifferenzen zwischen Chor und Rest der Kirche. Dagegen läßt sich anführen: 1) Die statische Möglichkeit beweist nichts; es ist dies vielmehr ein Resultat, auf welches es hier in erster Linie nicht ankommt, weil sie gegen, oder, wenn man lieber will, über das Konstruktionsprincip hinaus erreicht worden. Wenn die Gothik für die Stütze ihrer hohen Mittelschiffsgewölbe in den Augen des Architekten auf drei Seiten ein so reiches Strebesystem nöthig macht wie hier, so kann er auch auf der vierten nicht dieselben Pfeiler und Gewölbe, die er sonst für stützbedürftig hält, sich selbst überlassen. Am allerwenigsten hätte dies ein Architekt des dreizehnten Jahrhunderts bei einer Anlage von solcher Kühnheit gethan, der bei der Anordnung der geringen Mauerstärken mit vollem Bewußtsein die Standfähigkeit der einzelnen Gewölbe hauptsächlich nur auf statisches Gleichgewicht berechnete; noch dazu ein Architekt, gebildet in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, dem der ganze seit kurzem erst erfundene und immer noch weiter entwickelte Strebeapparat noch heiliger Ernst war. Die Frage ist lediglich praktischer Natur und wendet sich insofern in erster Linie an die praktischen Architekten. Diese aber werden mit mir übereinstimmen, daß nur, wenn der alte Dom in seinem eigenen romanischen Mauerwerk die dem gothischen Chor fehlende Stütze geben konnte, eine solche Kombination beider Bautheile denkbar wäre. Das aber vermochte das alte Gebäude nicht. Soviel läßt sich, obgleich wir es nicht nicht näher kennen, mit Bestimmtheit sagen, selbst wenn man seine Lage so günstig zu dem Chor annimmt als nur möglich. Jenes alte Bauwerk, eine Säulenbasilika, stammte in ihren Grundzügen aus der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts, wenn man es nicht gar, wie Schnaase Bd. III. p. 550 zu thun scheint, noch in die karolingische Periode zurückdatiren will. Die folgenden Zeiten brachten mehrfache Aenderungen, deren wichtigste die Einziehung von Gewölben, wahrscheinlich 1149, war. Der Grundriß aber ist in seinen Hauptmaßen immer der alte geblieben. Die heute erhaltenen Bauten des zehnten Jahrhunderts nun sind alle in ihren Abmessungen klein, und wir thäten dem Kölner Dome sicher Unrecht, ihn mit diesen zu vergleichen. Ebenso gewiß aber — und ich denke, das wird mir allerseits bereitwillig zugestanden werden — beurtheilt man ihn viel eher zu gut als zu schlecht, wenn man ihn mit der Abteikirche von Limburg a. d. Haardt, dem stolzen Bau Poppo's von Stablo, † 1042, der größten Säulenbasilika, die wir überhaupt haben (wenn mich das Gedächtniß nicht täuscht), vergleicht. Hier hatte das Mittelschiff bei 38 $^1/_2$ Fuß lichter Weite eine Höhe von 75 Fuß, und es war dies ein Verhältniß, wie es in ganz Deutschland nur noch annähernd in der Abteikirche von Hersfeld (von demselben Architekten) erreicht wird, also wahrscheinlich im Dom von Köln, der sechzig Jahre älter war, noch nicht vorkam. Nimmt man dazu ferner an, daß die Wölbung mit rundbogigen Kreuzgewölben das Gebäude wieder noch um einiges erhöht habe — was durchaus nicht nöthig war und in der That sehr unwahrscheinlich ist — so kommt man immer nur auf eine ungefähre Höhe von 80 Fuß im Lichten für den alten Dom als äußerstes Maß, obgleich er wahrscheinlich erheblich niedriger war. Dem steht der Chor mit einer lichten Höhe von 140 Fuß gegenüber, also eine Differenz von 60 Fuß, wahrscheinlich aber noch viel größer. Bei einem solchen Verhältniß kann man es mit Bestimmtheit aussprechen, daß das alte Gebäude dem neuen absolut keine Stütze zu geben vermochte.

Was nun die angezogenen Beispiele der Kathedralen von Tournay und Le Mans betrifft, so ist mir letztere nur aus Viollet le Duc bekannt. Bei ihr lehnt sich allerdings ein gewaltiger gothischer Chorbau an eine ältere Kirche, der man zu diesem Zweck an jedem Querschiffsflügel ein Gewölbequadrat zulegen mußte, damit dieses überhaupt nur die Chorbreite erreiche. In diesem Falle könnte ich mich darauf berufen, daß Viollet le Duc die Vermuthung ausspricht (Bd. II. p. 356 f.), es sei hier ursprünglich ein Weiterbau beabsichtigt gewesen, der später aus unbekannten Gründen unterblieben wäre. Allein jede bloße Vermuthung ist so lange werthlos, als sie durch keine faktischen Beweise gestützt wird. Viel wichtiger und geradezu entscheidend ist es, daß hier die in Köln fehlenden Stützen nach Westen zu vorhanden sind, indem man zwischen das Querhaus und die Chortraveen ein schmales Gewölbejoch eingeschoben (etwa $^2/_5$ der Breite der übrigen) und

hier statt der Mittelschiffspfeiler und Arkadenöffnungen von unten auf volle Mauermaßen hochgeführt hat. Außerdem sind die Pfeiler des Mittelschiffes in Le Mans ganz außerordentlich stark gezeichnet und schließen dadurch allein schon jeden Vergleich mit den schlanken Kölner Stützen aus. Dieser Umstand ist ein neuer beachtenswerther Fingerzeig. Hätte Gerhard nicht von vornherein beabsichtigt, seinem Werke im Westen durch die zweithürmige Façade den nöthigen Stützpunkt zu geben, er hätte den ganzen Bau in allen seinen Mauer- und namentlich Pfeilerstärken kräftiger anlegen müssen.

Auch die Kathedrale von Tournay spricht vielleicht mehr gegen, als für Schnaase. Die Höhendifferenz zwischen dem gothischen Chor und dem romanischen Langhause, obgleich keineswegs selbst nur annähernd mit der von Köln vergleichbar, ist immerhin auch hier beträchtlich. Der Mittelschiffshöhe des Langhauses von 23½ M. stehen 34 M. im Chor gegenüber (nach Foerster Bd. X.). Diese beiden Räume aber sind getrennt durch das großartig mit hohem Mittelthurm und vier flankirenden Eckthürmen ausgebildete Querhaus, dessen ganzer Aufbau eben den Gegensatz zwischen Chor und Schiffen vermittelt. Die Gewölbe der Kreuzarme erreichen reichlich 28 M., während die Wölbung des Vierungsquadrates sogar bis zu ungefähr 43 M. aufsteigt. Auch hier also fand der hohe Chor ausreichend das Widerlager, welches ihm zu Köln fehlte.*)

Zieht man demnach die Summe der ganzen bisherigen Entwickelung, so dürfte die Annahme, daß von vornherein ein totaler Neubau beschlossen war, zur überwiegenden Wahrscheinlichkeit, um nicht zu sagen zur Gewißheit werden.

(Schluß folgt.)

*) Man käme auf eine nicht nur als Unicum dastehende, sondern geradezu monströse Grundrißbildung, wenn man sich vielleicht vorstellen wollte, daß die Erhaltung der beiden von Erzbischof Rainald von Dassel neben der Absis angelegten Thürme (um 1170) etwa die nöthigen Stützen hätten geben sollen. Man braucht nur den etwa so entstehenden Grundriß zu zeichnen, um den Gedanken sofort als unmöglich zu verwerfen.

Korrespondenz.

München, Ende August 1874.

(Schluß.)

Im Kunstverein war während der letzten Wochen außer Lindenschmit's Bild wenig Hervorragendes zu sehen. Wenn ich diesmal meine Besprechung mit einem Werke der Plastik beginne, so hat das seinen Grund in der Bedeutsamkeit desselben. Es handelt sich um Christian Roth's überaus originelle „Wacht am Rhein". Bis jetzt sprachen Maler und Bildhauer diesen Gedanken durch eine weibliche Figur aus, der sie ein Schwert zur Abwehr des einbrechenden Feindes in die Hand gaben. Roth giebt uns dafür einen breitschulterigen Deutschen. Den Büffelhelm auf dem trotzigen Haupte, die Keule in der starken Faust, sitzt die reckenhafte Gestalt hoch oben auf einer Felsenspitze und schaut in gespanntester Aufmerksamkeit sich vorstreckend weit hinaus in's Land, während tief unter ihm ein Gnome die Jahreszahl 1870 in den Fels meißelt. Das Ganze ist groß und einfach gedacht und mit großer Energie angelegt, und es wäre in hohem Grade wünschenswerth, daß sich für den reichbegabten Künstler Gelegenheit gäbe, seinen genialen Entwurf womöglich in kolossalem Maßstabe auszuführen. Am Rheinufer fände sich wohl mancher vorspringende Fels, der geeignet wäre, dies schöne Werk aufzunehmen, das, nebenbei bemerkt, durch das Weglassen des Gnomen nur gewinnen könnte, der da, wo die Jahreszahl so deutlich spricht, ganz überflüssig erscheint und die Aufmerksamkeit des Beschauers unnöthiger Weise, wenn auch nur vorübergehend, von dem treuen, markige Kraft verrathenden Wächter des Rheines ablenkt.

Zu den Gemälden übergehend, muß ich mich heute kürzer fassen als mir erwünscht ist. Von den Genrebildern mag Raupp's in Nürnberg schalkhafter „Winterfeldzug" sowohl wegen Erfindung als Durchführung lobend genannt werden, nicht minder des trefflichen Reinh. Braun „Schwäbisches Dorfwirthshaus". Auch dürfen Meisel's höchst schätzbare „Zwei Politiker aus der ersten französischen Revolution", Herm. Schneider's „Im Park" (Scene aus der Rococo-Zeit, Pixis' oberbayerische Gerichtsscene „Vor dem Eide" und „Neues Leben blüht aus den Ruinen", Echtler's „Vor der Loggietta in Venedig", Reinh. Seb. Zimmermann's „Guter Fang", seines Sohnes Ernst Zimmermann's „Trinker" und „Abfahrt zum Feste", Hirschfelder's „Briefschreiberin" und Rosenthal's „Toby Elain", das leider ohne Beigabe des Gedichtes von Longfellow ziemlich unverständlich bleibt, nicht unerwähnt bleiben. Das Thiergenre war durch ein recht braves Bild unserer jugendlichen Künstlerin Hermine Arendt's „Gegenseitige Ueberraschung", dann durch Braith's höchst verdienstvolle Bilder „Auf der Bleiche" und „Schafe am See" vertreten, an welche sich des zu früh verstorbenen Friedr. Lossow „Frühcrwachte Kampflust" anreihte.

Von den ausgestellten Landschaften wären zu nennen Philipp Röth's liebevoll durchgebildeter und trefflich gezeichneter „Saum eines Eichenwaldes" mit seinen fein geformten Konturen und der nicht minder feinen Stimmung, Bernh. Fries' energisch gemalte „Partie aus dem Sabinergebirge", Lier's prächtiger „Strand von Scheveningen", Xylander's groß gedachte und fein

empfundene „Mondnacht", Rud. Schiezold's „Chiemsee" und Hettich's anmuthiges „Zillerthal".

Vom 28. September l. J. ab wird vom Rath Dr. Carl Foerster im Saale des kgl. Odeon in München die aus vorzüglichen Originalgemälden der niederländischen Schule des 17. Jahrhunderts bestehende bekannte Galerie des Herrn Carl Triepel, sowie eine andere vorzügliche Gemäldesammlung, aus Nachlässen und Privatbesitz stammend, öffentlich versteigert. In der ersteren sind Rubens, van Dyck, Rembrandt, Potter, Wouwerman, Teniers, Jan Verkolje, Mathys Neven, Pieter Codde, Terburg, Brekelenkamp, Jan Steen, Jan Weenix u. A., in der letzteren Dürer, Carracci, H. Holbein, Tintoretto, Ettlinger, Schalken, Bürkel u. A. zum Theil glänzend vertreten.

Kunsthandel.

△ **Neue photographische Publikationen.** Gleichzeitig erscheinen in München zwei interessante Werke in photographischer Vervielfältigung, beide den Namen Kaulbach's tragend: bei J. Albert eine „Kaulbach-Galerie" und bei Fr. Bruckmann der künstlerische Nachlaß des Meisters. Was die Kaulbach-Galerie anlangt, so enthält sie zwölf im Besitze des Königs von Bayern befindliche, dem größeren Publikum bisher unbekannt gebliebene Kompositionen zu Tell, Don Carlos, Wallenstein's Tod, Maria Stuart, der Braut von Messina, Romeo und Julie, Tannhäuser, Lohengrin und Tristan und Isolde. Diese Kompositionen empfehlen sich in den größeren Ausgaben ganz besonders zu Zimmerdekorationen, da hier die pathetische Richung des Dichters wie des Zeichners ganz am Platze. Von hohem Werthe für die Entwickelungsgeschichte Kaulbach's erscheinen die Blätter des zweitgenannten Werkes. Da ist vor Allem ein Selbstporträt des Künstlers aus seinen Jünglingsjahren: es geht ein tiefschmerzlicher Zug um die festgeschlossenen Lippen, die Augen blicken so gramerfüllt und doch so trotzig, als wollten sie die Welt zum Kampfe herausfordern, und unter dem Sammetbarett hängen dunkle Haarsträhne gar schlicht herab. Es ist das Bild eines jungen Mannes, der früh das Unglück und noch dazu selbstverschuldetes kennen gelernt. Die Bildnisse seiner Eltern bilden eine düstere Illustration zu den dunklen Gerüchten von den Schicksalen seiner Familie. Der Vater erscheint wie ein Modell zum Sonnenwirth im Verbrecher aus verlorener Ehre und der Mutter glauben wir schon einmal in des Sohnes „Narrenhaus" begegnet zu sein. In seiner jugendlichen Gattin freilich erkennen wir kaum mehr das schöne Bürgersmädchen, das kurz vorher noch im bescheidenen Verkaufsladen unter den „finsteren Bögen" am Münchener Schrannenplatz gesehen: der geistvolle Künstler hat das einfache Kind gar bald zu sich emporgezogen. Und aus den Porträts seiner Kinder sehen wir, daß sie dem Meister in „Werther's Lotte" und im „Getreuen Eckart" zum Modell gedient. Die lieblichen Kindergestalten auf diesen Blättern werden uns dadurch doppelt lieb.

C. G. Boerner's Kunst-Auktionen. Wir machen auf den Wiederbeginn der Leipziger Kunst-Auktionen aufmerksam, welche mit der kommenden Wintersaison in das einundneunzigste Jahr ihres Bestehens treten. Der vorliegende neue Katalog enthält Doubletten der Kupferstichsammlung des Staedel'schen Institutes in Frankfurt a/M., dabei zahlreiche Blätter von Boissieu, Callot, Dürer, Leyden, Rembrandt, Ridinger, ein ausgezeichnetes Werk von G. F. Schmidt ꝛc. Daran reiht sich eine Auswahl der besten Stiche von William Hogarth, Seltenheiten des Werkes von Wenzel Hollar in vorzüglichen Exemplaren, und schließlich eine englische Privatsammlung, aus welcher wir die Blätter von Bartolozzi und die Porträts, darunter eine Anzahl nach Sir Joshua Reynold's, hervorheben. Die Versteigerung findet am 5. Oktober statt.

Nekrolog.

Ferd. Lancrenon, einer der Nachzügler der klassicistischen Richtung in Frankreich, Schüler von Girodet, ist in Lods, einem Dorfe der Franche-Comté, wo er 1794 geboren wurde, am 4. August gestorben.

Preisvertheilung.

A. **Justizpalast in Wien.** Die stattgefundene beschränkte Konkurrenz ist in diesen Tagen zum Abschluß gelangt, indem der Kaiser auf Antrag der Preisrichter, Hansen, Schmidt und Schwendenwein, die Ausführung des Gebäudes dem Architekten A. v. Wielemans nach dessen Entwurf übertragen hat. Der Justizpalast kommt bekanntlich ebenfalls auf den Paradeplatz in unmittelbare Nähe des Reichsrathsgebäudes zu liegen, dessen Ausführung bereits begonnen hat.

Vermischte Nachrichten.

△ **In Professor Halbig's Atelier** in München war kürzlich das Modell des Erzstandbildes ausgestellt, welches dem verstorbenen Könige Wilhelm I. von Württemberg in Cannstadt errichtet werden soll. Das Reiterstandbild des Fürsten hat eine Höhe von 14 Fuß und zeigt denselben mit dem Krönungsmantel um die Schultern und der Verfassungsurkunde in der Hand. Lorbeer umwindet des Monarchen Stirne. Die Porträtähnlichkeit desselben, sowie die Ausführung des stolz ausschreitenden Rosses läßt nichts zu wünschen übrig; eine eigentlich ideale Auffassung aber durften wir von Halbig erfahrungsgemäß nicht erwarten.

B. **Düsseldorf.** Kürzlich war hier ein großes Glasgemälde ausgestellt, welches allgemeine Anerkennung fand. Nach einem Karton des Professor Albert Baur in Weimar in dem Institute der Glasmaler Hertel & Lersch hier ausgeführt, soll es das Treppenhaus eines neuen Hauses schmücken, welches der Architekt August Rincklake für Herrn Friedrich Funke in Essen erbaut hat. Es stellt den Hausherrn in sprechender Porträtähnlichkeit dar, wie er noch als Mauergeselle auf dem Gerüst steht und arbeitet. Ueber ihm wiegt sich auf einer Schaukel, die aus Rosen gewunden und von Genien gehalten wird, Frau Fortuna und streut aus einem Füllhorn ihre besten Gaben auf ihn herab zum Zeichen, daß sie ihm stets besonders günstig gesinnt gewesen. An beiden Seiten stehen Bergleute und Hüttenarbeiter als Vertreter der jetzigen Thätigkeit des Herrn Funke. Das Ganze ist geschickt und sinnreich komponirt, wie wir es von Baur erwarten konnten; besonderes Lob aber verdient, die Ausführung, die zu dem Besten gehört, was wir von neueren Leistungen auf dem Gebiete der Glasmalerei kennen.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Detain, C., Monographie de l'église St.-Ambroise érigée par la ville de Paris. 24 Tafeln. Fol. mit Text. Paris, Ducher.

Dufour, V., La danse macabre des S. S. Innocents de Paris, d'après l'édition de 1484; précédée d'une étude sur le cimetière, le charnier et la fresque peinte en 1425. 8. Paris, Willem-Daffis.

Durieux, A., Les artistes cambraisiens du IXe au XIXe siècle. Mit 10 lithogr. Tafeln. 474 S. 8. Cambrai, Simon.

Houssaye, A., Van Ostade, sa vie et son oeuvre. Mit 20 Radirungen. 4. Paris, J. Maury.

Sarrazin, A., Eglises supprimées de Rouen, St.-Pierre-du-Chatel, St.-Victor etc. Mit 8 lith. Tafeln. Rouen, L. Brument.

Schneider, H. J., Die herzogl. Gemäldegalerie in Gotha. Zweite Aufl. 8. Gotha, Thienemann.

Auctions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Versteigerung am 5. Octbr. 1874. Kupferstichdoubletten des Städel'schen Kunstinstituts. — William Hogarth. — Wenzel Hollar. — Englische Privatsammlung. 2123 Nummern.

Zeitschriften.

Anzeiger des Germ. Museums. No. 8.
Die Bücherverzierung des 18. Jahrh. (Mit Illustr.) — Aus einer Humanistenhandschrift. — Zum Beilager Graf Wolfgangs zu Stolberg im Jahre 1541 auf Schloss Wernigerode geschaffte Prunkgeräthe.

Art Journal. September.
The national gallery. — Art-education in India and its results. — The East Haddon Hogarths. — The Doré gallery. — Ancient stone crosses of England, von Alfr. Rimmer. (Mit Abbild.) — British art-manufactures, glass-fountain by Mess. Osler. (Mit Abbild.) — Venetian painters. XIII. Tintoretto. XIV. Bassano. — On the progress of our art-industries, von Archer. — Artwork in Syria and Palaestine. III. Pottery, von M. E. Rogers. (Mit Abbild.) — The cross in nature and in art, von L. Jewitt. (Mit Abbild.) — The exhibition of the works of the late Owen Jones. — Beilagen: Königin Isabella und ihre Damen, nach Boughton gest. von Sherrat; Hochzeit von Cana, nach Padovanino gest. von Raab; Reliefs vom Albert-Monument, gest. von Stodart.

Christliches Kunstblatt. No. 9.
Die neue Kirche in Gohlis, von H. Altendorf. (Mit Abbild.) — Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. — Der Kelch zu Ohrenbach. — Lehrwerkstatt, Monatsblätter für Zeichenkunst; Müller u. Mothes, Archäologisches Wörterbuch.

Das Kunsthandwerk. Heft 12.
Zeichnung auf Pergament von Balth. Held in Ulm. — Pulverhorn aus dem Museum zu Braunschweig. — Credenzschrank aus Schloss Rosenberg. — Cartouchen aus dem Museum zu Stuttgart. — Mantuanisches Onyxgefäss aus dem Museum zu Braunschweig, Farbendruck, nebst dessen Abwickelung in Holzschnitt, mit Text von H. Riegel.

Gazette des Beaux-Arts. September.
Exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains (2. Artikel), von P. Mantz. (Mit Abbild.) — Les Musées du Nord: Musée national de Stockholm, par Clément de Ris. (Mit Abbild.) — Le musée céramique de Limoges, von Adr. Dubouché. (Mit Abbild.) — Paul Baudry, von R. Ménard. (Mit Abbild.) — L'exposition de broderies à Londres, von Th. Biais. — — Estampes attribuées à Bramante, von L. Courajod. (Mit Abbild.) — La toge de Talma, von Valmore. — Les peintres Lyonnais, von Eug. Véron. — La Charité, medaillon. (Mit Abbild.) — Lettres anglaises, von J. Dubouloz. (Mit Abbild.) — Beilagen: Männliches Bildniss, nach A. van Dyck rad. von Gilbert; Maria Antoinette und ihre Kinder, nach Westmüller rad. von Boilvin; Ländliche Musik, Photogravure nach einem Carton von Baudry.

Journal des Beaux-Arts. No. 16.
Halt-Mags I. Blasons, cris d'armes; emblèmes, devises. — Introduction de l'histoire de l'art dans les écoles secondaires et superieures.

Kunstkronijk. No. 5 u. 6.
Eene wandeling door het Antwerp'sche Museum, von Max Rooses. I. Rubens. — Beigegeben zwei Lithographien nach Frans van Mieris und Jan Steen.

Kunst und Gewerbe. No. 34 u. 35.
Das braunschweigische Onyxgefäß. — Berlin: Die gewerblichen Fortbildungsschulen. — München: Schmiedeeisernes Gitter. Tafelaufsatz. Kunstgew. Publicationen. — Stuttgart: Verein für Muster-, Patent- und Markenschutz. — Ueber die Ursachen des Gelbwerdens der Oelfarbenanstriche mit Bleiweiß. Amerikanische Kanonenmaschine zum Einrammen von Pfählen. — Ausstellung der Kunstschule zu Nürnberg. Das Monument für König Max II. in München. Die Akademie der Künste in München. Lehr- und Lernmittel-Ausstellung in Berlin. Das neue Berliner Actien-Hôtel. Industrieausstellung in Mainz. Der Verein deutscher Eisengießereien. Die reichste Mosaik. — Paris: Die Industrieausstellung. — Philadelphia: Die Weltausstellung. — Verzinkung. Zur Dichtung kleiner Löcher in Gasbehältern. Heizmesser. — Auszeichnung. Graf Raczynski †. Sammlung von Alterthümern. Zeichenschule für Glasindustrie in Steinschönau. Archäologischer Congreß. Kunstgewerbschule in Ryde. Zur Städte-Erweiterungsfrage. Türkisches Patentgesetz. — Beilagen: Eckverzierung eines zusammengefalteten Taschentuchs (17. Jahrh.). Ornament eines Glaskruges (17. Jahrh.). Drei Initialen (16. Jahrh.). Gitterwerk aus Schmiedeeisen (16. Jahrh.). Schloßblech mit Klopfer (1670).

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. No. 108.
Vorlagewerke für den Zeichenunterricht. — Zur Geschichte der Spitzenindustrie. — Die weiblichen Arbeiten in der Volksschule.

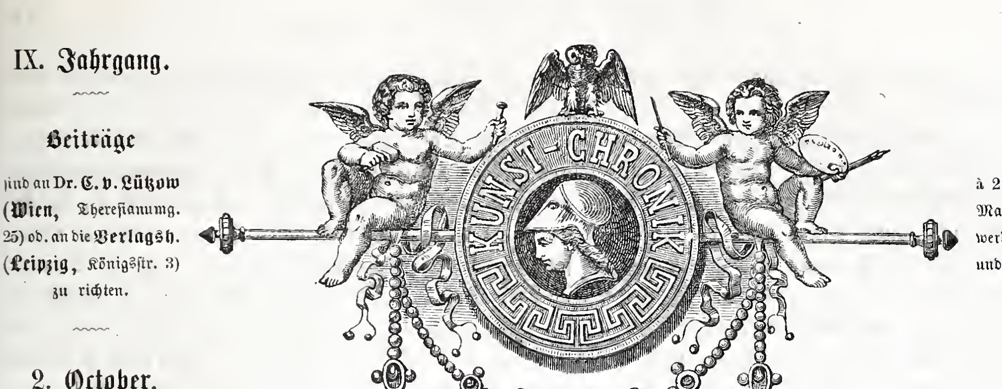
Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

2. October.



Nr. 51.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Mit dem 16. October beginnt die Zeitschrift für bildende Kunst ihren X. Jahrgang. Um Verzögerungen in der Zusendung zu vermeiden, werden die geehrten Leser gebeten, ihre Abonnements rechtzeitig zu erneuern.

Leipzig, Ende September 1874. Die Verlagshandlung.

Die Dresdener Kunstausstellung.

c. Am 1. Juli wurde die diesjährige Kunstausstellung eröffnet. Der Katalog zählt bis jetzt gegen 600 Gegenstände auf; verschiedene Nachzügler dürften im weiteren Verlauf der Ausstellung noch eintreffen. Numerisch ist sie gegen frühere Jahre eine reiche zu nennen, und auch bezüglich der Leistungen ist das Durchschnittsniveau ein höheres als sonst. In der Mehrzahl ist den Arbeiten wenigstens eine ausgebildete Technik eigen. Unsere einheimische Kunst hat sich sehr zahlreich betheiligt und bietet die Produkte zweier Jahre, da die vorjährige Ausstellung, wegen eines Baues an der Terrasse, ausfallen mußte. Berlin ist, bei der Gleichzeitigkeit seiner Ausstellung, nur spärlich vertreten. Auch die Kunst Oesterreichs gastirte in ihren bessern Leistungen, auf der Durchreise nach Berlin, hier nur kurze Zeit. Zahlreicher haben sich München, Düsseldorf und Weimar eingefunden. Ebenso sind aus Rom, Brüssel, Karlsruhe u. s. w. einzelne Werke eingegangen. Die meisten dieser Einsendungen haben bereits in den Lokal-Korrespondenzen dieses Blattes Besprechung gefunden. Im Folgendem dürfte daher zur Charakteristik unserer Ausstellung eine kurze Aufzählung der hervorragenderen Werke genügen.

Von Darbietungen der kirchlichen Kunst sind nur zwei große, fleißig gezeichnete Kartons, „die Anbetung der Hirten" und die „Kreuztragung Christi" von Prof. L. Schönherr zu nennen, welche für Rechnung des sächsischen Fonds für öffentliche Kunstzwecke in der Stadtkirche zu Borna al fresco zur Ausführung gekommen sind. Denselben Fonds verdankt noch der „Homer" des Prof. Ehrhardt seine Entstehung, eine Komposition, die als malerischer Schmuck für das Gymnasium zu Bautzen bestimmt ist. Hieran reiht sich ein „Bacchantenzug" von James Marshall, ein geschickt ausgeführtes, in der Komposition aber zu wenig einheitliches Bild. Außerdem haben noch Carl Blaas und Rudolf Geyling in Wien Motive der antiken Mythe nicht ohne Glück behandelt. Schön in der Farbe ist insbesondere das Bild von Blaas, eine gerettete Danae; doch will man derartige Aufgaben mehr im Geiste der Antike aufgefaßt haben. Eine größere Anziehungskraft übte das romantische Darstellungsgebiet auf die Künstler aus. G. Gaul bietet, außer einigen seiner bekannten weiblichen Studienköpfe, eine Scene aus dem Decamerone, die bei aller Wärme der Farbe doch etwas zu kühl empfunden ist. W. Schwarz, ebenfalls aus Wien, begeisterte der „Sängerkrieg" zu einem großen Bilde. M. v. Beckerath in München malte „Alarich's Bestattung" nach dem Gedichte Platen's, während H. Schneider in virtuoser Behandlung, aber dabei ziemlich gesuchter Beleuchtung, eine Duellscene vorführt. Ebenso gehören einige ge-

lungene Arbeiten von Schülern der Professoren Grosse und Hübner hierher.

Die meisten Figurenbilder haben ihre Stoffe aus dem heutigen Volksleben geschöpft und zeigen diese zuweilen in recht ansprechender Weise verarbeitet. Von malerischem Reize und guter Laune sind die Arbeiten von P. Baumgarten, L. Naumann, W. Rögge, A. Schmidt und W. Pfeiffer in München. Einen ernsteren Ton schlagen theilweise die Düsseldorfer Genrebilder an, wie die von B. Nordenberg und den Damen Auguste Ludwig und Ernestine Friedrichsen. Auch Fr. Friedländer in Wien bietet in seinem „Stelldichein" ein ansprechendes Bildchen. Von Wiener Künstlern ist noch R. Ribarz mit seinem „Fischmarkt in Chioggia" und Franz Ruben hervorzuheben, dessen Bild „Indulgentia plenaria", der hiesige Kunstverein erworben hat. Der pikante Typus kapresischer Frauen ist in einer fein durchgeführten Arbeit von Edward Hübner in Rom lebendig erfaßt, während in dem Bilde von Otto Günther in Weimar, betitelt „Gute Nachbarschaft" ein drolliger Einfall wirkungsvoll in Scene gesetzt ist. Unsere einheimische Kunst ist auf diesem Gebiete durch Arbeiten von E. Oehme, M. Rietscher, B. Mühlig und F. Strecker gut vertreten. Auch eine Reihe reizender Federzeichnungen von dem trefflichen Schilderer des Kinderlebens O. Pletsch ist vorhanden. Letzterer ist gegenwärtig dem Dresdener Künstlerkreise beizuzählen, indem er seit längerer Zeit seine Werkstätte auf einem Weinberge der nahen Niederlößnitz aufgeschlagen hat. Hübsche Genrefiguren und Studienköpfe von J. Fux in Wien, von D. Simonson und L. Kriebel führen uns zu den Porträts, die sehr zahlreich, dabei aber auch in sehr ungleichem Werthe sich eingefunden haben. Als eine der besten Leistungen ist das schön behandelte Bildniß eines Predigers von Prof. Grosse hervorzuheben.

Auch das Gebiet der Thiermalerei findet in Dresdener Künstlern tüchtige Vertreter, wie in E. Oehme, der eine lebendig aufgefaßte, groß behandelte Darstellung einer Bärenjagd giebt, in G. Hammer, dem bekannten feinen Beobachter der Thiere des Waldes, wie ferner in S. Dahl, A. Thiele, H. Panse, W. Wegener; unter den Thierstücken von auswärts zeichnen sich die von J. H. B. de Haas und Frau Henriette Ronner in Brüssel, wie die von Frau Clara v. Wille in Burg Roisdorf aus. In den sonnigen Bildern von Ch. Mali in München ist, wie immer, das Thierleben schön mit dem breiten landschaftlichen Hintergrunde verschmolzen.

Was die Landschaftsmalerei auf der Ausstellung betrifft, so zeigt dieses Gebiet die ausgebildetste Technik und nicht selten eine frappante Naturwahrheit; aber auch an einer tieferen poetischen Wirkung fehlt es nicht ganz. Die hervorragendste Arbeit lieferte B. Fiedler in Triest, wohl gegenwärtig der beste deutsche Landschafter des Orients. Das Motiv zu einem charaktervollen Wüstenbilde gaben ihm diesmal die Granitbrüche der alten Aegypter bei Assuan. Ferner sind die Landschaften von R. Schietzold, Th. Kotsch, J. Lange in München, W. Klein, A. Flamm, R. Keßler, E. Ludwig, R. Schultze, A. Normann in Düsseldorf, A. Obermüllner, L. Munsch in Wien, Prof. Hummel in Weimar, C. W. Müller, A. Thomas, O. v. Kamecke, F. Preller, W. Rau und E. Leonhardi in Dresden hervorzuheben. Letzteren Bildern ist noch eine Folge trefflich gezeichneter Studien von Prof. F. Gurlitt anzureihen, der ebenfalls jetzt in Dresden lebt.

Die Architekturmalerei sodann hat durch Arbeiten von Th. Choulant in Dresden und F. Eibner, L. Mecklenburg und C. Hoff in München Vertretung gefunden. Letzterer giebt ein interessantes Interieur aus dem Schlosse zu Schleißheim mit passender Staffage. Ebenso fehlt es der Ausstellung nicht an den zierlichen Kleinigkeiten der Blumen- und Fruchtstücke, wie Stillleben. Ein Bild mit den Geräthen, insbesondere Rauchrequisiten eines orientalischen Zimmers, von Max Schödl in Wien, giebt mit großer Treue und Sauberkeit die Objekte wieder.

Auch die vervielfältigende Technik hat sich mit verschiedenen, mehr oder weniger gelungenen Blättern eingefunden. Darunter sind Kupferstiche von J. Burger, J. Kracker und J. L. Raab in München. Erfreulich auf diesem Gebiete ist die Wahrnehmung, daß sich auch die Dresdener Künstler wieder mehr der Radirnadel zuwenden. Einen Impuls dazu gab der sächsische Kunstverein, welcher seit zwei Jahren als Vereinsgeschenke Hefte mit Radirungen ausgiebt. An dem letzten Hefte arbeiteten Th. Langer, Prof. Bürckner, L. Friedrich und R. Petsch.

Wie bei der Blüthe unserer einheimischen Bildhauerschule nicht anders zu erwarten, bietet schließlich auch die Plastik einige vortreffliche Werke. In erster Reihe sind zwei schön durchgeführte Arbeiten des Prof. Schilling zu nennen: die Büsten des Königs und der Königin von Sachsen; Arbeiten, in denen sich eine monumentale Auffassung von großem Adel mit frischester Lebenswahrheit verbindet. Ebenso fesselt das Bildniß des verstorbenen Königs Johann von A. Donndorf die Theilnahme des Publikums. Ein von demselben Künstler trefflich ausgeführtes Medaillonbildniß Julius Schnorr's v. Carolsfeld ist bestimmt, in Bronze gegossen, am Gebäude der kgl. Kunstakademie angebracht zu werden. G. Kietz, E. Semper und Th. Kirchhoff ferner geben in Büstenform die Porträts verschiedener Kunst-

notabilitäten. Auch die Genreplastik hat in Statuetten von A. Breymann, J. Bäumer und R. Diez anmuthige Arbeiten geliefert. Noch sind Skulpturen von J. S. Westmacott in London, M. Wiese und R. Pohle in Berlin, H. Schubert u. A. ausgestellt.

Zur Baugeschichte des Kölner Domes.

Eine Ueberſicht.

(Schluß.)

II. Nun aber der zweite Theil der Frage: stammt das heutige fünfschiffige Langhaus aus der Zeit Gerhard's oder ist es jüngerern Datums? Hier schweigen alle Dokumente, und die Sache ist daher allein durch baugeschichtliche Vergleiche zu lösen. Die Genesis der Gothik im Allgemeinen und besonders des Stiles Gerhards in Frankreich bezweifelt heut kaum noch irgend Jemand. Die naturgemäße Frage ist also, was war in Frankreich bis zum Jahre 1248 überhaupt an fünfschiffigen Kirchen vorhanden, an denen Gerhard gelernt haben konnte? Da finden wir denn als alleiniges Beispiel die Notre dame in Paris. Man könnte allenfalls noch die Kathedrale von Bourges nennen, deren Chor schon zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts begonnen wurde, während das Langhaus freilich erst nach 1280 zur Ausführung gelangte. Die erstere Kirche kannte der deutsche Meister zuverlässig. Von hier könnte er sein fünfschiffiges Langhaus entlehnt haben; doch machen dies wichtige Gründe unwahrscheinlich und für den, der die Baupraxis des Mittelalters mit ihrem engen Schulanschluß und den langsamen schrittweisen Gang der Entwickelung im Allgemeinen berücksichtigt, geradezu unmöglich. Es bilden nämlich gerade jene beiden Kirchen, was die Grundrißbildung anbelangt, eine Ausnahme von der ziemlich allgemeinen Regel. Während die Kathedralen der Isle de France und der nächsten Nachbarschaft vom zwölften bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ihre Hauptaufgabe in der immer reicheren und konsequenteren Ausbildung des Chors mit seinem Umgange und Kapellenkranze sehen, legen Paris und Bourges auf diesen weniger Werth im Interesse einer gleichmäßigen Ausbildung des Ganzen und vernachlässigen das Querhaus sogar in ziemlich auffallender Weise; in Bourges fällt es ganz fort. Gerhard nun schloß sich bekanntlich in Bezug auf die Anlage eng der ersteren Richtung an. Auch seine Detailbildung ist von bestimmten, uns bekannten Vorbildern bedingt. Diesem treuen Festhalten der Tradition gegenüber scheint es mir nicht erlaubt, anzunehmen, daß er sich im Langhause mit einem Male frei über die Schulrichtung erhoben und in seiner Person die Vermittelung der beiden in Frankreich nie recht versöhnten Gegensätze erreicht habe. Nun zeigt ferner das Kölner Kreuzschiff eine reichere Entwickelung als sie irgend einer der französischen Bauten besitzt, von denen man annehmen darf, daß Gerhard sie gekannt. Die Anlage desselben ist eine zweite durchaus selbständige Leistung, die nicht weniger als das fünfschiffige Langhaus aus der Schultradition hinausgeht. Wäre Gerhard dem Pariser Beispiele gefolgt, so hätte er am wenigsten zu der größeren Betonung des Kreuzschiffes kommen können. Das alles sind keine Beweise im strengen Sinne, solche werden sich in diesem Falle überhaupt nicht geben lassen, wohl aber sind es Bedenken und Wahrscheinlichkeiten, die immerhin berücksichtigt werden wollen. Der Grundriß von Köln, sowie wir ihn heute besitzen, ist die reifste und glänzendste Ausbildung des gothischen Kathedralplanes in der ganzen Welt; ein Plus ist in dieser Beziehung nicht möglich: konstruktiv giebt die fünfschiffige Basilika die äußerste Grenze des von der Gothik (bei ausgebildetem Strebeapparat) überhaupt Erreichbaren; ästhetisch ist der Zenith vielleicht schon überschritten, denn das so reich ausgebildete Langhaus nimmt die Wirkung des Chores, der doch der Glanzpunkt jeder Kirchenanlage sein soll, vorweg, und die Erleuchtung stößt auf Schwierigkeiten, die nie ganz zu überwinden sind. Zu einer solchen Leistung aber war die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts noch nicht fähig und besonders der Meister nicht, dessen Anlage des Planes und Stil des Aufbaues, soweit man ihm beides unbestritten zuschreiben darf, zwar von einem eminenten Talente, aber eben so auch von einem engen Anschluß an die Lehrmeister zeugt. Der Geist seiner Begabung ging vielmehr auf das höhere Ausbilden des Erlernten, als daß ihm eine auf eigene Erfindung gerichtete geniale Schwungkraft der Phantasie eigen gewesen wäre.

Wer mir hierin zustimmt, für den ergiebt sich das Folgende von selbst. Auf den oben erwähnten Bericht Zwirner's fußend, hatten wir gesehen, daß die Fundamente des südlichen Kreuzschiffes etwa um das Jahr 1300 gelegt worden. Als man damals dasselbe um zwei ganze Traveen über dem fünfschiffigen Chor hinausschob und ihm so das höchste Maß gab, das es in einem systematisch angelegten Bau je erreichte (fünf Vierungsquadrate), da stand natürlich auch der Beschluß eines fünfschiffigen Langhauses fest. Dies ist eine aus der allgemeinen Baugeschichte abstrahirte Annahme, die kaum von irgend einer Seite her in Zweifel gezogen werden dürfte. Damit aber ist die Zeit der Entstehung des veränderten Planes näher fixirt. Sieht man darauf die Künstlergeschichte des Dombaues ein, so ergiebt sich, daß dies ziemlich mit dem Tode Gerhard's (1295 nach Fahne) und dem Eintreten jener Kräfte in die Bauleitung zusammenfällt, denen auch für den

Aufbau die Weiterentwickelung des Gerhard'schen Stiles in einer von Frankreich unabhängigen Weise angehört; nämlich dem Meister Arnold 1295—1301 und namentlich seinem großen Sohne Johannes, der natürlich schon in der kurzen Zeit, die sein Vater der Bauleitung vorstand, eine bedeutende Rolle gespielt haben muß. Es sind dies dieselben Künstler, die die Gothik zu ihrer Reife, aber auch zu einer etwas schematischen Krystallisation bringen, wo die freie Erfindung und die lebensfrische Phantasie der Frühzeit dem zwingenden Gesetze und der mathematischen Konstruktion allmählich Platz macht. Und dieser etwas abstrakten Konsequenz entspricht eben auch, um mit Schnaase zu reden, der Kölner Grundriß viel mehr. So dürfte sich denn hier derselbe Fall wiederholen, den man in der mittelalterlichen Baugeschichte so vielfältig beobachtet, daß mit dem Eintreten der neuen Kraft in die Bauleitung auch der ursprüngliche Plan geändert und erweitert wurde. Wer aber die Beweiskraft des Zwirner'schen Votums anzweifelt, der muß wenigstens die Zeit der Vollendung des Chores als den Termin ansehen, an dem die östlichen Querhausfundamente gelegt worden. Die definitive Inangriffnahme des Baues mit erweitertem Plan bleibt aber auch in diesem Falle für die Periode der Bauleitung des Meisters Johannes gesichert. Und das zu konstatiren, war eben mein Zweck!

Noch einmal muß ich am Schluß auf das Eingangs Gesagte zurückkommen. Zwingend sind meine Gründe so wenig als die aller meiner Vorgänger, sie geben aber hoffentlich eine neue Reihe von Wahrscheinlichkeiten. Zum Theil kommt dieser Versuch zu denselben Resultaten, die schon Weingärtner angedeutet, Ennen entschieden ausgesprochen hat. Allerdings sagt Schnaase in seiner zweiten Auflage, daß durch die Ennen'sche Hypothese die Frage ihr hauptsächliches Interesse verliere, indem es ziemlich gleichgültig sei, ob Gerhard etwa 1247/48 einen später doch nicht zur Ausführung gelangten dreischiffigen Plan gezeichnet oder nicht. Das ist richtig von seinem Standpunkte aus, der eben den zweiten Theil der Frage besonders urgirt und darin in der That Neues gab. Uns aber, die wir die Sache jetzt in ihrer geschichtlichen Gesammtentwickelung kritisch verfolgen, muß die bestmögliche Ergründung der Wahrheit selbst in den Nebensachen von Wichtigkeit sein. Daneben ist die Rücksicht, ob durch ihre Gewinnung die Frage an Interesse einbüße oder nicht, dreist zu vernachlässigen.

Nie aber dürfen wir darüber vergessen, daß der uns nicht mehr stichhaltig erscheinenden Ansicht von dem ursprünglich nur beabsichtigten Umbau des Chores ein entscheidender geschichtlicher Werth innegewohnt; denn ihr erst verdanken wir es, daß wir heute überhaupt den zweiten Theil der Frage stellen. Als Schnaase die Lacomblet'schen Forschungen für die Kunstgeschichte verwerthete, gelangte er (aus Voraussetzungen und Beweisen, deren Kraft wir uns heute anzugreifen erlauben) zuerst zu dem Resultate, welches als das richtige hinzustellen auch dieser Aufsatz sich bemüht, nämlich zu der Ansicht von dem allmählichen Entstehen des Kölner Grundrisses im Gegensatz zu jener von Boisserée ausgesprochenen und in ganz Deutschland bis in die neuere Zeit hinein mit Eifer vertheidigten Behauptung von der zeitlichen Einheit in der Genesis des Planes. So bleibt ihm auch hierin der Ruhm, zuerst das Richtige erkannt zu haben. Wenn uns Jüngeren der Weg, auf dem er dazu gelangt, Bedenken erregt, so ist es unsere Aufgabe, einen anderen zu finden; unsere Einwürfe aber sind lediglich historischer Natur, das Wesen der Sache bleibt davon unberührt.

R. Dohme.

Korrespondenz.

Stuttgart, den 10. Sept. 1874.

Kll. Württemberg, das im Gegensatz zu den übrigen deutschen Staaten, mit welchen es sich seiner Stellung nach vergleichen läßt, wie Bayern, Sachsen, Baden u. a. m. so lange sich gesträubt, von seinen Kriegsentschädigungsgeldern der Wissenschaft und Kunst auch einen Tribut darzubringen, hat nun endlich angefangen, das Versäumte nachzuholen. So ist die Anfügung eines dringend nothwendigen neuen Flügels an das Polytechnikum beschlossen, die Ausführung desselben aber nicht dem Erbauer des bereits bestehenden Gebäudes, Oberbaurath v. Egle, sondern einem der Professoren der Schule, Baurath v. Tritschler übertragen worden.

Für Ersetzung des aus Riegelwerk bestehenden, ursprünglich gar nicht dafür bestimmten und daher für das Studium höchst unbequem eingerichteten Gebäudes der Bibliothek durch einen würdigen und geräumigen Monumentalbau hat die Regierung zwar eine Exigenz vor die Ständekammer gebracht und bewilligt erhalten, jedoch nur in der Form der Vorbehaltung einer gewissen Summe. Somit steht zu befürchten, daß bei irgend einer Trübung des politischen Horizontes diese Aussicht auf einen Neubau, wie schon einmal, wieder zu Wasser werde.

Was nun die Kunst, welche bei den eben erwähnten Gegenständen nur hinsichtlich der Architektur betheiligt ist, speciell betrifft, so haben alle Anstrengungen, welche von Seiten der betreffenden Collegien, wie auch, anerkennenswerther Weise, von Seiten des Kultusministeriums gemacht wurden, leider nicht vermocht, die Erweiterung der Staatskunstanstalt, welche in ihrer unglaublichen Beengung zu ersticken droht, durch

Erbauung der längst projektirten beiden Rückflügel herbeizuführen. Man hat aus Gründen einer falsch rechnenden Sparsamkeit vorgezogen, das Kunstgebäude an seiner Rückseite mit provisorischen Anbauten zu bekleben und die Dachräume zu Ateliers herzurichten; Luft für die magazinartig angehäuften Sammlungen wird aber auch dadurch nicht gewonnen.

Wurde in diesem Punkte nichts erreicht, so ist dagegen hinsichtlich der Erwerbung von Kunstwerken in einer Weise vorgegangen worden, welche deutlich zeigt, daß es wenigstens dem genannten Ministerium Ernst damit ist, der Kunst eine freiere Entfaltung zu verschaffen. Für die plastische Sammlung des Staates, deren Anschaffungsfond pro Jahr nicht mehr als 600 fl., sage 600 fl. beträgt, wurde das schöne, auf der Wiener Weltausstellung mit der goldenen Medaille gekrönte Relief: „Orest von den Furien verfolgt", das Werk eines hiesigen talentvollen jungen Bildhauers, Paul Müller, angekauft, leider nur in Gyps. Derselbe Bildhauer hat auch vor Kurzem eine Goethestatue, welche besonders glücklich in der Gewandung ausgefallen ist, geliefert, und zwar im Auftrage der Königin von Württemberg, welche sich der Kunst überhaupt sehr zugethan zeigt und genannte Statue zum Geschenk für das Polytechnikum zu Ausfüllung einer der leeren Wandnischen bestimmt hat.

Was das Gebiet der Malerei anlangt, so ist leider versäumt worden, die Sammlung von altdeutschen Gemälden, welche den Glanzpunkt unserer Galerie bildet, bei gebotener Gelegenheit um einige werthvolle Zeitblom's zu vermehren. Dagegen hat die Regierung bei dem unsern Lesern bereits bekannten Historienmaler, früheren Rittmeister O. v. Fabre du Faur für die Staatsgalerie ein größeres Gemälde bestellt, welches die glorreichste That württembergischer Waffen im deutsch-französischen Kriege von 1870/71, nämlich die Zurückschlagung des Ausfalles bei Champigny darstellen soll. Zur Anfertigung des Entwurfes wird der Künstler Studien an Ort und Stelle vornehmen.

Konnten die genannten beiden Ankäufe für die Staatssammlungen aus den gewöhnlichen Etatsmitteln bestritten werden, so hat sich die Regierung bei einem Gegenstande, der einen ungleich bedeutenderen Aufwand erfordert, zu einer außerordentlichen Ausgabe entschlossen. Es handelte sich nämlich um den Ankauf der höchst werthvollen Sammlung von altem Porzellan und von Fayence, welche ein hiesiger Kunstliebhaber, Hofkonditor W. Murschel, durch dreißigjähriges Sammeln zusammengebracht. Der Kern dieser Sammlungen besteht aus Fabrikaten der ehemaligen Ludwigsburger Porzellanfabrik, also eines einheimischen, im vorigen Jahrhundert von dem bekannten Herzog Karl Eugen von Württemberg gegründeten, zu Anfang unseres Jahrhunderts wieder aufgehobenen Instituts. Um unsern Lesern die Bedeutung dieses Ludwigsburger Porzellans klar zu machen, mögen hier wenige Bemerkungen genügen; eine ausführliche Abhandlung wird von uns an anderem Orte gegeben werden. Die Ludwigsburger Fabrikate sind hinsichtlich der Schönheit der Masse zwar nicht zu vergleichen mit altem Meißener Porzellan, dagegen stehen sie in künstlerischer Beziehung sehr hoch und übertreffen in gewissen Klassen dieses letztere. Es hat dies seinen Grund darin, daß Herzog Karl ausgezeichnete Künstler an seine Fabrik berief, wie z. B. auch den berühmten Bildhauer und Maler F. W. Beyer, welchem Schönbrunn seinen reizenden plastischen Gartenschmuck verdankt. Da nun heutzutage verhältnißmäßig wenig Ludwigsburger Porzellan überhaupt noch existirt und die württembergische Staatssammlung vaterländischer Alterthümer auch nur wenige und untergeordnete Stücke besitzt, so würde es unverzeihlich gewesen sein, wenn die württembergische Regierung es zugelassen hätte, daß die Murschel'sche Sammlung, wozu schon Einleitung getroffen war, in London öffentlich unter den Hammer gekommen wäre. Sie zögerte also diesmal nicht länger und verfügte den Ankauf der Sammlung zu einem zwar bedeutenden, aber für diese Schätze nicht zu hohen Preise, vorbehältlich der Genehmigung der Landstände. Es stünde indeß schlimm um die geistige Kultur Württemberg's, wenn die letzteren ein Veto gegen die Erwerbung dieser bedeutenden und einzig dastehenden vaterländischen Kunsterzeugnisse einlegen wollten.

Kunsthandel.

Der Teppich von Bayeux erscheint in London in einer facsimilirten Ausgabe, kolorirt und auf Leinwand gezogen, in halber Größe des Originals. Das erste Stück desselben in einer Länge von drei Metern kostet 54 Schilling und ist von A. Twietmeyer in Leipzig zu beziehen.

Rembrandt's Schützenauszug, die sogenannte „Nachtwache", ist, von der Meisterhand Leopold Flameng's radirt, kürzlich in Paris erschienen; Höhe der Bildfläche 32 Centimeter.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

B. **Düsseldorf.** Vor einigen Jahren starb hier ein alter Rentner, Abraham Wetter, der in seinem Testamente ein Kapital von dreitausend Thalern zur Ausbildung von Künstlern in der Weise aussetzte, daß die Zinsen dieser Summe, sobald sie die Höhe von 500 Thalern erreichen, zu einem Reisestipendium für einen einjährigen Aufenthalt in Italien verwandt werden sollen. Zur Erlangung dieses Stipendiums wird eine Konkurrenz ausgeschrieben, für welche Künstler, die sich hier ausbilden, eine Zeichnung, nicht größer als ein Imperialfolioblatt, einzusenden haben. Als Preisrichter sollen fungiren das dem Lebensalter nach älteste Mitglied des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und

Hülfe", der Direktor der hiesigen Akademie und der Oberbürgermeister der Stadt. Diesen Bestimmungen zufolge ist nun zum ersten Male die Konkurrenz eröffnet, über deren Ergebniß der Stilllebenmaler J. W. Preyer, der Professor H. Wislicenus und der Oberbürgermeister Hammers entscheiden werden; Professor Wislicenus nimmt die eingehenden Zeichnungen bis zum 1. Januar 1875 entgegen. Letztere sollen dann vor der Preisvertheilung öffentlich ausgestellt werden.

Zur künstlerischen **Volksbildung.** Der Münchener Magistrat hat die Errichtung einer höheren Bürgerschule für beide Geschlechter beschlossen. In Bezug darauf macht der „Süddeutsche Telegraph" folgende beherzigenswerthen Aeußerungen: „Diese Anstalt soll wohl ungefähr für Knaben das werden, was für Mädchen als sogenannte höhere Töchterschule hier und anderwärts schon längst besteht. Es ist jedoch zu hoffen, daß sich die höhere Bürgerschule praktischer gestalte, als die Schwesteranstalten, welche, soweit ich sie kenne, weniger die Ausbildung als die Verbildung der ihr anvertrauten Zöglinge besorgen. Man lernt dort sehr Vieles — ohne Frage — nur nicht „das Eine was noth;" die ganze Reihe der altägyptischen Pharaone können sie euch herunterschnurren, diese höheren Töchter, auch die Geschichte des Königs Cambyses wissen sie euch auf's Tüpfelchen zu erzählen, nicht minder über Astronomie allerliebst zu plappern, sogar den Opitz kennen sie und seine Werke — aber daß es nicht geschmackvoll ist, ein Sophakissen mit tellergroßen Rosen und handgroßen Veilchen zu besticken, darüber bleiben die jungen Damen in der höheren Töchterschule ohne alle Aufklärung. Daher die häufiger als nicht anzutreffende schauderhaft geschmacklose, jedes gesunde Auge beleidigende Ausstattung unserer „Salons" und Wohnungen überhaupt. Was ich in der zukünftigen höheren Bürgerschule nicht vermissen möchte, habe ich hiermit schon angedeutet: volksthümlichen, der Fassungskraft von Knaben angepaßten Unterricht, und zwar Anschauungsunterricht über Stil, Geschmack, über die wichtigsten Disciplinen und Prinzipien des gesammten Kunsthandwerks. Das Nothwendigste und Interessanteste über die Rohstoffe aller Art, das Historische über deren Erfindung, das Technische über deren Verwendung und Verarbeitung, das Artistische über deren Ausschmückung, kurz beisammen, kann man talentvollen, aufgeweckten Knaben leicht und angenehm beibringen und dann auf diese Weise den guten Geschmack und das richtige Stilgefühl erwecken, davon die ersten Eindrücke beibringen. Die vielfältigen und getreuen Imitationen, Photographien u. dergl. der besten kunstindustriellen Muster aller Völker und Zeiten, wie sie neuestens allenthalben in den Handel kommen, ermöglichen es leicht, eine kleine Mustersammlung zum Handgebrauch für den Anschauungs-Unterricht zusammen zu stellen — das für unsere kleinen Zwecke noch nöthige Weitere ergäbe sich aus instruktiven Spaziergängen durch die hiesigen Sammlungen, öffentlichen und privaten Kundhandwerkstätten u. s. w., die aber sehr vorsichtig nicht zu weit ausgedehnt werden dürften, um die Schüler nicht zu verwirren, ihre Fassungskraft nicht zu überlasten — und ein solcher Unterricht während der gerade für derartige Eindrücke so leicht empfänglichen Jugendjahre würde einem Jeden, gleichviel zu welchem Berufe er sich auch entschließen mag, für sein ganzes Leben lang unschätzbar sein und bleiben."

Kunstgeschichtliches.

Aus Tirol. Während Anstalten getroffen werden, um die Fresken im Schlosse Runkelstein in Tirol vor dem völligen Untergange zu bewahren, sind in dem einstigen Hause der Margarethe Maultasch zu Meran, welches lange Zeit als Magazin benutzt worden ist, Fresken entdeckt worden, deren künstlerischer Werth bedeutend höher stehen soll. Der Fund ist dem Oberbaurath Fr. Schmidt in Wien zu danken, der auf einer Studienreise mit seinen Schülern das bezügliche Gebäude näher untersuchte.

Kunstvereine.

Verbindung für historische Kunst. In der am 7. und 8. September zu Berlin abgehaltenen vierzehnten Hauptversammlung für historische Kunst ist die Bestellung zweier Bilder nach den eingesandten Skizzen beschlossen worden, und zwar bei Camphausen in Düsseldorf: „Bismarck und Napoleon III nach der Schlacht bei Sedan auf dem Wege zum König Wilhelm" und bei Kolitz ebendaselbst: „Schlacht von Gravelotte: Moltke meldet dem Könige die Ankunft des zweiten Armeekorps". Die fünfzehnte Hauptversammlung findet im September 1875 zu Stuttgart statt. Auch zu dieser wird eine Konkurrenz einzusendender fertiger Bilder und Entwürfe stattfinden. Der Verbindung ist beigetreten der Kunstverein zu Nordhausen.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Den Bemühungen der Herren Bismeyer & Kraus ist es gelungen, das große Bild „Catharina Cornaro" von Makart auch hier zur Ausstellung zu bringen, nachdem bereits ein großer Theil unserer Künstlerschaft nach Köln gereist war, um es dort in Augenschein zu nehmen. Die außerordentlichen koloristischen Vorzüge des Gemäldes finden die ungetheilte Bewunderung, und in ganzen Schaaren ziehen die Maler jeden Alters und Genres herbei, an dem gewaltigen Werke ihre Studien zu machen. Dasselbe ist schon mehrfach in diesen Blättern eingehend beurtheilt, so daß wir uns einer nähern Besprechung wohl enthalten können. Von sonstigen neuen Erscheinungen ist nicht viel zu berichten, da die bedeutendste derselben, ein großes Genrebild von Vautier „Streit im Wirthshause" die Wiederholung eines frühern Werkes dieses ausgezeichneten Meisters war, welches s. Z. ebenfalls schon die verdiente Anerkennung hier gefunden hat. Das neue Bild unterscheidet sich von dem ältern nur wenig und theilt mit ihm die längst gewürdigten trefflichen Eigenschaften einer feinen Zeichnung, lebendigen Auffassung und mustergiltigen Charakteristik. Ein hoffnungsvolles Talent sprach aus einem großen Karton „Jagdzug der Nibelungen" von Ernst Röber, einem Schüler Bendemann's, von dem wir bisher nur kleinere Kompositionen und einige Bildnisse kennen gelernt. Freudigen Muthes reitet Held Siegfried voran, den Jagdspieß über die Schulter gelehnt. Kläffend stürmt die Meute in's Freie, und nur mit Mühe vermögen die rüstigen Mannen sie noch zu bändigen. Aber finster und Unheil brütend sehen wir im Zuge der übrigen Reiter König Gunther und den grimmen Hagen, deren Züge es deutlich erkennen lassen, welch' frevle That sie besprechen. Die Charakterisirung der Gestalten ist klar und ausdrucksvoll, und bei gleich guter Ausführung in Farben dürfte die Komposition ein wirkungsvolles Gemälde erwarten lassen. Karl Mücke's Matrose, der sein Kind herzt, war wieder ein neuer Beweis für die fortschreitende Entwickelung dieses begabten jungen Künstlers, dessen ernstes Streben warme Aufmunterung verdient. Unter den Landschaften zeichnete sich ein großes Motiv vom Niederrhein bei Gewitterstimmung von Lommen in hervorragender Weise aus, so wenig anziehend die dargestellte Gegend auch erschien. Die außerordentliche Naturwahrheit und die Gediegenheit der künstlerischen Ausführung verliehen dem Werke einen fesselnden Reiz. Die italienischen Landschaften von Eugen Dücker erschienen uns etwas kalt im Ton, interessirten uns aber um so mehr, als sie uns den begabten Meister zum ersten Mal als Darsteller südlicher Gegenden zeigten.

z **Aus Tirol.** Das Ferdinandeum hat für seine Kunstsammlung wieder einige Erwerbungen gemacht, die Erwähnung verdienen. Aus dem Grödnerthale wurden drei hölzerne Statuen, wohl früher zum Altarschmuck einer Kirche gehörig, angekauft. Sie stellen — ein Drittel der Lebensgröße — den heiligen Josef, die Madonna mit dem nackten Christusknaben auf dem linken Arm, und den Kirchenvater Hieronymus, der den Löwen an der Kette führt, vor. Der Zeit nach gehören sie wohl in das letzte Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts oder den Anfang des folgenden und zeigen den Einfluß der oberdeutschen Schule. Die Oberkleider sind vergoldet; der wallende Schleier Maria's giebt ein schönes Motiv. Die Ausführung ist etwas roh und handwerksmäßig. Es wäre endlich an der Zeit, den Zusammenhang der verschiedenen tirolischen Künstler mit den deutschen Schulen nachzuweisen, und wir wünschen nur, daß in dieser Beziehung die Archive der Städte besser ausgebeutet werden als bisher. Namentlich dürften die Stadtbücher der Stadt Sterzing manchen Stoff

bieten. — Vom Landschafter Franz Unterberger, dem Sohn des bekannten Kunsthändlers, wurde ein großes Oelgemälde, „Der Hafen von Capri" angekauft. — Durch Schenkung erhielt das Museum zwei lebensgroße Brustbilder in Oel von der Hand Martin Knoller's. Sie stellen einen Herrn von Lama und dessen Gattin aus Hall vor. Knoller verstand zu malen; die Behandlung der Farbe ist auch bei diesen Porträten vorzüglich. Auf einem Papier, welches der Herr in der Hand hält, lesen wir neben Knoller's Namen die Jahreszahl 1790.

Vermischte Nachrichten.

* Professor Zumbusch in Wien ist mit der Ausführung des ihm übertragenen Augsburger Siegesdenkmals beschäftigt. Außerdem arbeitet der Meister an dem Modell eines Grabdenkmals für eine in Wien verstorbene Dame. Dasselbe zeigt in tabernakelförmiger Umrahmung ein Hochrelief, welches den Abschied der Mutter von ihren Kindern darstellt; darüber im Giebel einen Genius. Die Reliefkomposition ist von ergreifender Innigkeit des Ausdrucks und von jener milden Schönheit, welche den Grabreliefs der Alten eigen zu sein pflegt. Auch mehrere vorzügliche Porträtbüsten hat Zumbusch eben vollendet, darunter die lebensgroße Büste Kaiser Franz Joseph's in karrarischem Marmor und die Büste des verstorbenen Publicisten H. v. Orges.

B. Der Bildhauer Hofmeister, ein Schüler des Professors Wittig in Düsseldorf, hat jüngst eine Büste des Feldmarschalls Grafen von Wrangel nach dem Leben modellirt, die sich durch charakteristische Aehnlichkeit und ungemein lebendige Auffassung in hohem Grade auszeichnet. Der talentvolle junge Künstler hat jetzt für die Stadt Köln ein großartiges Denkmal des kürzlich gestorbenen dortigen Gouverneurs Generals von Cannstein und eine Kolossalbüste des bekannten rheinischen Dichters Wolfgang Müller von Königswinter, beide in weißem Marmor, auszuführen. Letztere soll im „Museum Wallraff-Richarz" aufgestellt werden, um dessen Einrichtung und Bereicherung sich Wolfgang Müller bleibende Verdienste erworben hat.

△ Kriegerdenkmal in München. Das am Tage der Sedanfeier enthüllte Kriegerdenkmal auf dem Münchener nördlichen Friedhofe ist von dem Stadtbaurathe Zenetti entworfen und von den Bildhauern Oehlmann und Eibl im Vereine mit dem Zinkgußfabrikanten Hoerner ausgeführt. Die Kosten der Herstellung desselben wurden aus der Gemeindekasse bestritten. Auf einfachem Sockel ruht ein Sarkophag, mit dem eisernen Kreuz, dem bayerischen Verdienstkreuz und Lorbeerkränzen geschmückt. An den vier Ecken des Sarkophages halten sitzende Löwen Wache und tragen zugleich einen im konischen Vierecke gehaltenen Aufbau von Sandstein. Sinnig geordnete Embleme des bayerischen und preußischen Heeres schmücken die Vorder- und Rückseite dieses Aufbaues, während an den Flankenseiten je ein eherner Reichsadler sitzt. Der Aufbau endlich wird von einer lebensgroßen, in Bronze gegossenen Viktoria gekrönt, die mit der Rechten einen Lorbeerkranz über die nahen Gräber von fast dreihundert deutschen Kriegern hält, während die Linke die Friedenspalme schwingt. Auf der Vorderseite des Aufbaues steht eingemeißelt: „Den im Kriege gegen Frankreich 1870—71 gefallenen, hier begrabenen deutschen Kriegern" und auf der Rückseite: „Errichtet von der Stadtgemeinde München im Jahre 1874." Darunter befinden sich auf der Vorderseite des Sarkophages die Schlachten von Weißenburg, Wörth, Vionville, Mars la Tour, Gravelotte, Metz, auf der Rückseite jene von Artenay, Beaugency, Beaumont, Sedan, Paris, Orleans verzeichnet. Der figürliche Theil des Denkmals ist von Eibl, der im Stil der Renaissance gehaltene dekorative von Oehlmann. Es ist zunächst auffällig, daß die Gemeinde der Kunstmetropole sich in einer so bedeutenden Sache nicht an einen hervorragenden plastischen Künstler gewendet hat, wie dies das benachbarte Augsburg gethan, als es die Ausführung eines Kriegerdenkmals Meister Zumbusch in Wien übertrug. Es ist hier nicht zu untersuchen, was der städtische Baurath Zenetti in Hoch- und Wasserbauten geleistet hat, denn nicht alle Architekten sind auch Bildhauer. Zenetti erscheint lediglich als Neuling im Gebiete der Plastik. Der Hauptfehler Zenetti's bestand darin, daß er zwischen dem Sockel und dem die Siegesgöttin tragenden Aufbau einen Sarkophag schob. Dieser erscheint bei der unmittelbaren Nähe der Gräber unserer Tapferen ein an und für sich ganz überflüssiges Symbol. Auf einem Friedhof spricht sich der Charakter des Denkmals ohnedies klar genug aus. Aber abgesehen davon, ist es ein höchst unglücklicher Gedanke, einen Sarkophag seinerseits als Sockel zu benutzen, der zudem auch noch eine Figur in Lebensgröße trägt. Man kann sich beim Anblick des Ganzen unmöglich des Gedankens erwehren, wie die ganze enorme Last auf dem im Sarkophage Eingesargten liegt. Auch stören dem Drucke von oben gegenüber die sich nach unten verjüngenden Linien des Sarkophages und es wird die Sache dadurch nicht besser, daß die vier Löwen die Last mittragen helfen. Die Arbeiten der beiden an dem Werke betheiligten Bildhauer verdienen im Allgemeinen alles Lob, doch erscheint die realistische Behandlung der einen Bestandtheil des architektonischen Theiles des Denkmals bildenden Löwen ungeeignet. Das ist freilich ein Fehler, den sich auch Rauch an seinem Denkmal des Königs Max Josef hier hat zu Schulden kommen lassen. Die Durchführung des Stils der Renaissance hätte sich recht wohl auch auf die Löwen anwenden lassen.

Entgegnung.

Stuttgart, 16. September 1874.

Sehr geehrter Herr! In Nummer 48 der „Kunstchronik" ist eine kurze Besprechung meines Werkchens „Musterbuch für Kunstgewerbe" enthalten. In derselben wird gesagt: „Neues, noch nicht Publicirtes ist nicht dabei". Dagegen muß ich mich verwahren, da nur drei Blätter einem neueren, wenig verbreiteten heraldischen Prachtwerk entnommen sind; alle übrigen 33 Blätter sind von mir nach den alten Originalen gezeichnet und noch nicht publicirt. Dies wird mir Jedermann gerne bezeugen, der mit der neueren artistischen Literatur bekannt ist. Es wäre mir freilich ein Leichtes gewesen, aus der Fülle von architektonisch-ornamentalen Publikationen ein Sammelwerk zusammenzustellen und als etwas Neues in die Welt hinauszuschicken. Das lag jedoch nicht in meiner Absicht; im Gegentheil, ich war bemüht, aus den verborgenen Schätzen der Bibliotheken, aus alten theologischen und mathematischen Werken meine Stoffe zu sammeln.

Es wäre mir erwünscht, wenn Sie in einer der nächsten Nummern Ihres geschätzten Blattes Obiges als Entgegnung oder zur Abwehr aufnehmen würden.

In aller Hochachtung Max Bach.

Zeitschriften.

Journal des Beaux-Arts. No. 17.

Frédéric Van de Kerkhove. — Le salon de Gand. — Paul Baudry. — Exposition de Milan.

Kunst und Gewerbe. No. 36 u. 37.

Die Industrie Berlins. — Berlin: Preisausschreiben. — Frankenthal: Industrieausstellung. — Donaueschingen: Gewerbliche Ausstellung. — Mailand: Die kunstgewerbliche Ausstellung. — Bankulöl. — Neue Heizeinrichtung für Petroleum. — Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der Reichen Kapelle in der Königlichen Residenz zu München, herausgegeben von Fr. X. Zettler, Leonhard Enzler und Dr. J. Stockbauer. — Kriegerdenkmal in München. — Fund. — Ausstellung von Maschinen und Werkzeugen in Petersburg. — Uebersicht der Zeitschriften. — Das Bayrische Gewerbemuseum und die Nürnberger Industrie. Von Jakob Falke. — Wien: Die Ausstellung des orientalischen Museums im Prater. — Carboleum. Zerschneiden des Holzes durch glühenden Platindraht. — Die Sonntagsschule in Dresden. Die Vendôme-Säule in Paris. Schwefel in Island. — Beilagen: Oberlichtgitter aus Schmiedeeisen a. d. Anf. des 17. Jahrh. Geschnitztes Holzrähmchen a. d. 16. Jahrh.

L'art universel. No. 15.

Paul Baudry (suite), par Louis Gonse. — Un coin du salon de Gand; les peintres du gris, par Camille Lemonnier. — Exposition des arts industriels à Bruxelles, par Joë Dierickx. — Notes pour servir à l'histoire de l'art. Correspondence de P. P. Rubens (suite), par Ch. Ruelens. — Delacroix dans les Asturies, par Brasseur-Wirtgen.

Inserate.

Leipziger Kunst-Auction von C. G. Boerner.

Montag, den 5. October:

Kupferstichdoubletten des Staedel'schen Kunst-Instituts in Frankfurt a. M., — Stiche von **William Hogarth,** — ausgezeichnete Radirungen von **Wenzel Hollar,** — eine **Englische Privatsammlung.** (130)

Cataloge gratis und franco von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Soeben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Kunst und **Kunstgewerbe** auf der **Wiener Weltausstellung**

unter Mitwirkung von

H. Auer, Br. Bucher, R. v. Eitelberger, A. v. Enderes, Jac. Falke, Jos. Langl, Fr. Lippmann, Br. Meyer, Moritz Thausing u. A.

herausgegeben von

CARL VON LÜTZOW.

Vierzehnte Lieferung.
Preis 2 Mark.

Die beiden Schlußlieferungen 15 u. 16 nebst Register werden noch im Laufe des October erscheinen.

Leipzig, im October 1874.

E. A. Seemann.



Bandausgabe:

30 broch. Halbbände à 1 Thlr. 10 Sgr.
15 Leinwandbände . . à 3 - 5 -
15 Halbfranzbände . à 3 - 10 -

Bibliographisches Institut *in Leipzig (vormals Hildburghausen).*

☞ Erschienen ist der II. Band (Asien—Berlicke) und in allen Buchhandlungen vorräthig. Der III. Band (Berlin—Burns) wird Ende November complet. ☜ (133)

Schriften von Henriette Davidis.

Die Hausfrau. Prakt. Anleitung zur selbständigen und sparsamen Führung des Haushalts. Eine Mitgabe für angehende Hausfrauen. Von **Henriette Davidis.** Siebente verb. Auflage. kl. 8. 1874. broch. 1¼ Thlr. elegant geb. 1 Thlr. 15 Sgr., mit Goldschnitt und reicher Deckenvergoldung 1 Thlr. 25 Sgr.

Puppenköchin Anna. Ein prakt. Kochbuch für kleine liebe Mädchen. Von **Henriette Davidis.** Fünfte verm. Aufl. Mit einem colorirten Titelkupfer. eleg. cart. 10 Sgr.

Der Beruf der Jungfrau. Eine Mitgabe für Töchter gebildeter Stände. Von **Henriette Davidis.** Fünfte verbesserte und vermehrte Auflage. 1874. Fein gebunden mit Goldschnitt 1¼ Thlr.

Puppenmutter Anna oder wie Anna ihren Haushalt führt. Nebst Geschichten für kleine Mädchen und Knaben von **Henriette Davidis.** Zweite, sehr vermehrte Auflage. Mit 4 colorirten Kupfern. 1868. elegant cartonirt 15 Sgr.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Zu verkaufen: Die ersten acht Jahrgänge der Lützow'schen Kunstzeitung, sammt Kunst-Chronik, in Originalbänden, wie neu, Frcs. 250. Adressen sub Chiffre H. 2694 Qu. durch ***Haasenstein & Vogler*** in ***Basel*** erbeten. (126)

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER

CICERONE.

Eine Anleitung
zum
Genuss der Kunstwerke
ITALIENS
von
Jacob Burckhardt.

Dritte Auflage.

Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet
von
Dr. A. von Zahn.

Drei Bände:
Architektur, Sculptur, Malerei
mit Registerband.

8⁰. broch. 3⅚ Thlr., eleg. geb. in 1 Bde. 4¼ Thlr., in 4 Bde geb. 4⅚ Thlr.

Leipzig. **E. A. Seemann.**

Frans Hals-Galerie.

Radirungen
von
William Unger.

Text
von
C. Vosmaer.

I. Abtheilung mit 10 Radirungen. gr. Fol. Leiden 1873.

In drei Ausgaben: Epreuves d'artiste 23 Thlr. — Ausgewählte Abdrücke 15½ Thlr. — Mit der Schrift, chines. Papier 8⅔ Thlr.

Hierzu eine Beilage von der Verlagshandlung Th. Fischer in Cassel.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IX. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

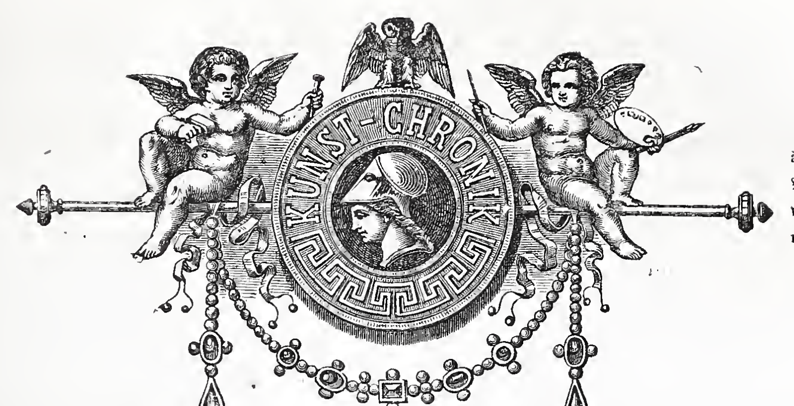
9. October.

Nr. 52.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die „pseudo-amerikanische" Plastik in Italien.

Boston, 31. Juli 1874.

Da die „Kunstchronik" in ihrer J. P. R. gezeichneten Korrespondenz aus Rom vom 18. April 1874 (s. Chronik Nr. 32 vom 22. Mai 1874) die gegen verschiedene amerikanische Bildhauer erhobenen schweren Anklagen in schonungslosester Weise und unter Bekräftigung Seitens des Herrn Korrespondenten vorbringt, so verlangt die pure Gerechtigkeitsliebe, daß sie auch den Angeklagten das Wort gönne. Die Behauptungen des Herrn Healey haben in amerikanischen Blättern schon zu mancherlei Ehrenrettungsversuchen Anlaß gegeben; das interessanteste und wichtigste Schriftstück, welches in dieser Frage bis jetzt erschienen ist, wurde jedoch erst vor einigen Tagen veröffentlicht und trägt die Form eines Briefes des Fräulein Harriet G. Hosmer, Bildhauerin in Rom, einer der namentlich angeklagten Persönlichkeiten. Der Brief, welcher in verschiedenen amerikanischen Blättern abgedruckt wurde, ist zu lang, um in seiner ganzen Ausdehnung in der Chronik Platz zu finden, und ich begnüge mich daher damit, Ihnen denselben auszugsweise in Uebersetzung mitzutheilen.

Harriet G. Hosmer's Brief.

„Die „New-York World" vom 15. März enthält einen Brief des Herrn Stephen Weston Healey aus Florenz, welcher folgendermaßen anfängt:

„„Wahrscheinlich ist Niemand im Stande, eine so große Masse von Information über das korrupte Verfahren vieler Amerikaner, welche als Bildhauer in Florenz und in Rom etablirt sind, zu geben, als Signor A. Piatti, der hiesige italienisch-amerikanische Bildhauer. Er kann den Namen eines sehr intimen Freundes, eines römischen Künstlers, nennen, der als Modelleur an Arbeiten beschäftigt gewesen ist, welche die amerikanischen Bildhauer, Herr Story und Fräulein Hosmer, als ihre eigenen Produktionen ausschicken.""

„Es scheint mir wünschenswerth, folgender Erklärung des Signor A. Piatti, datirt Porta Ceresio, 13. Mai 1874, eine gleiche Publizität zu geben:

„„Ich, der Unterzeichnete, im Namen der Wahrheit und Gerechtigkeit, erkläre, daß ich niemals irgend eine Angabe gemacht habe, oder Herrn Stephen Weston Healey auch nur im Geringsten autorisirt habe, meinen Namen bei Abfassung eines Artikels in der „New-York World" vom 15. März 1874 zu gebrauchen, in welchem Fräulein Hosmer und Herr Story, Bildhauer in Rom, ungerechterweise verdächtigt werden, und daß ich in Betreff der Anschuldigungen in diesem Artikel vollständig unwissend und ohne irgend welche Kenntniß bin.

(unterzeichnet:) Antonio Piatti.""

„Was soll man nun von einem Manne sagen, welcher, wie Herr Healey, im Widerspruche gegen alle Wahrheit, alle Gerechtigkeit und alle Gesetze, welche gewöhnlich das Betragen eines Gentleman regeln, eine Behauptung wie die obige machen kann? Man wird bemerken, daß der Artikel, welcher uns verdammt, keine künstlerische Kritik über unsere Arbeiten enthält. Auf alle solche Kritiken, ob freundlicher, ob unfreundlicher Art, ist der Künstler vorbereitet. Er schickt seine Werke hinaus, und Alle haben das Recht, über das Resultat

seiner Arbeiten zu urtheilen und zu sprechen, wie es ihnen gutdünkt. Der Künstler kann nicht erwiedern. Aber der betreffende Artikel denunzirt uns als Betrüger und Fälscher, welche sich die Noth ärmerer Mitkünstler zu Nutze machen, um dadurch unsere Reputation und unseren Verdienst zu vergrößern. Er tastet nicht nur unseren Ruf als Künstler an, sondern auch unseren Charakter als ehrenhafte Männer und Frauen, und gewinnt dadurch ein Ansehen der schlimmsten Art."

„Auch sind Herr Story und ich nicht allein. Andere Künstler in Florenz, Künstler, von denen ich immer als von gewissenhaften, sorgsamen Männern habe reden hören, werden auf gleiche Weise verurtheilt, und auf gleiche Weise haben wir gesehen, wie diejenigen Männer, welche als die wahren Schöpfer ihrer Arbeiten genannt wurden, an die Oeffentlichkeit traten und die ihnen zugeschriebene Ehre zurückwiesen. Persönliche Angriffe sind gewöhnlich selbst der Verachtung nicht werth, aber der Angriff des Herrn Healey ist so durch und durch brutal und unverdient, daß Schweigen unmöglich ist."

„Vorerst lasse man uns untersuchen, wie der Angriff geführt wurde. Herr Healey kommt nach Rom mit dem ausgesprochenen Vorsatze, wie man uns berichtet, Thatsachen zu sammeln, welche es ihm ermöglichen sollen, gewisse Künstler als Betrüger zu denunziren. Herr Story, Herr Franklin Simmons und ich selbst werden in den „Italian News" vom 31. März als diejenigen drei Künstler genannt, welche den Beobachtungen des Herrn Healey unterzogen werden sollen. Wie fängt Herr Healey seine Arbeit an? Stellt er sich in unseren Ateliers ein und erklärt er offen, welches seine Mission ist? Giebt er uns eine Gelegenheit, unseren guten Namen zu vertheidigen, ehe er uns in den Zeitungen denunzirt? Weit davon entfernt; hätte er dies gethan, so würden wenigstens wir ihn seiner Ehrlichkeit halber respektirt haben; aber wir folgen seiner Spur nach gewissen Ateliers, wo er versucht, den Künstlern das Eingeständniß abzupressen, wir seien Betrüger. Es scheint jedoch, daß ihm seine Arbeit auf diesem Felde nicht die erwartete, reiche Ernte lieferte, da er sich gezwungen sah, auf den Namen des Signor Piatti zurückzugreifen, mit welchem Erfolge, haben wir gesehen; auch hatten wir noch nie von der Existenz des Herrn Healey gehört, als sein Brief in Rom erschien, mehrere Wochen nach dessen Veröffentlichung in New-York. Ist dies der Mann, der hervortritt, um die Ehre der amerikanischen Kunst zu vertheidigen? Ist dies der Mann, der sie von allen unehrlichen Praktiken befreien soll, von Allem, was niedrig und schlecht und unwürdig ist? Offener Krieg ist eine ehrenwerthe Sache, aber der Dolchstoß im Dunkeln hat längst unter den civilisirten Völkern aufgehört, als männlich zu gelten."

„Ich erkläre den Artikel des Herrn Healey sowohl für schädlich, als auch für boshaft. Boshaft, weil er es erscheinen läßt, als sei der Gebrauch, sich beim Modelliren helfen zu lassen, auf gewisse Künstler beschränkt; schädlich, indem er es unterläßt, zu erklären, in wieweit die Hilfe zulässig ist, während er doch weiß, daß er es mit einem Gegenstande zu thun hat, über den das große Publikum nur sehr ungenau unterrichtet ist. Wie viele unserer Landsleute sind mit dem Verfahren der Bildhauerei vertraut? Nicht Einer unter Tausend. Ich würde wahrscheinlich der Wahrheit näher kommen, wenn ich sagte: Nicht Einer unter zehn Tausend. Sind sie daher im Stande, die vorliegende Frage zu entscheiden? Viele glauben, die Statue werde direkt aus dem Marmorblock gehauen, ohne den vorhergängigen Prozeß des kleinen Modells oder des großen Modells in Thon. Andere, welche etwas besser unterrichtet sind, wissen zwar, daß erst ein Thonmodell gemacht wird, welches, nachdem es in Gyps gegossen worden ist, dem Marmorarbeiter übergeben wird, aber die Herstellung des Thonmodells ist ihnen nur zu oft ein vollständiges Räthsel. Wäre das große Publikum in die Mysterien des Bildhauerateliers besser eingeweiht, so würde ein Angriff, wie der des Herrn Healey, viel von dem schädlichen Charakter verlieren, welchen er jetzt besitzt. Er ist schädlich und verderblich einfach deswegen, weil die Masse unserer Landsleute nie Gelegenheit gehabt hat, sich über die Sache, welche Herr Healey vorbringt, zu informiren, und weil daher deren Urtheil von denen beeinflußt werden muß, welche die Thatsachen verdrehen oder ungenügende Information beibringen. Es wird daher gut sein, über das gewöhnliche Verfahren der Bildhauerei einige Andeutungen zu machen, und dies werde ich so kurz wie möglich thun."

Fräulein Hosmer erklärt dann die Herstellung des kleinen Modells oder der ersten Skizze, welche ganz und gar Arbeit des Künstlers sein muß, da kein anderer seinen Gedanken Ausdruck zu geben vermag, beschreibt alsdann die Anfertigung des großen Modells mit Hülfe des Arbeiters, dessen Fortschritte der Künstler selbst stets überwachen und dem er mit eigener Hand die letzten Finessen geben muß, und fährt dann fort:

„Ich weiß recht wohl, daß ich *eine* Frage unbeantwortet lasse, die Frage nämlich: Wie weit kann der Künstler rechtmäßiger Weise die Arbeit durch den Gehülfen führen lassen? Es ist dies ein delikater Punkt, und unsere Verläumder haben nicht versäumt, Gewicht darauf zu legen, aber, zum Glück für die angeklagten Künstler, giebt es eine Probe, vermittelst welcher man in irgend einem Falle untersuchen kann, ob die rechtmäßigen Grenzen überschritten worden sind, und welche jeder für sich selbst machen kann . . . . . . Liegt nicht im Stil oder im Gegenstand oder in der Behandlung

ein undefinirbares Etwas, welches dem Werke seinen Stempel ausdrückt, und den Charakter dessen offenbart, der es geschaffen hat?" — In diesem undefinirbaren Etwas liegt nun gerade, nach Fräulein Hosmer, die Garantie der Originalität, und indem Herr Healey den Bildhauer Story für seinen Angriff ausersah, soll er ganz speziell fehlgeschossen haben, da dessen Stil so individuell und originell sei, daß man von ihm sagen könne, er habe eine neue Schule geschaffen.

„Ich wiederhole," heißt es dann weiter, „daß der Artikel des Herrn Healey boshaft ist, weil er den Schein erweckt, als sei die Gewohnheit, sich helfen zu lassen, eine Pekuliarität gewisser Künstler. Man lese folgenden Passus in seinem Briefe vom 15. März: „„Wir haben schon manches Genie sehr hohen Ranges hervorgebracht, Genie zudem, welches keiner andern Protektion bedarf, als diejenige der Verdammung in den Zeitungen sowohl als auch in der Meinung derjenigen Männer, welche gewissenlos unehrlich und unrein sind. Wir haben Herrn Hart in Florenz und die Herren Rhinehart, Ives und Rogers in Rom, lauter Künstler erster Klasse, Künstler, welche ehrlich in ihren Arbeiten und ihren Prinzipien sind, wahr in ihren Aspirationen, ernst und zuverlässig in Allem, was sie unternehmen."" Warum sind sie „ehrlich in ihren Arbeiten und ihren Prinzipien?" „Augenscheinlich, wie Herr Healey die Frage uns darstellt, weil sie sich von Niemandem helfen lassen. Sie verlassen sich auf sich selbst und auf sich allein, und sie klassificiren diejenigen Künstler, welche sich helfen lassen, als Betrüger. Ist dies nicht die Folgerung des Herrn Healey?" Nach einigen weiteren Auseinandersetzungen über diesen Punkt, schließt dann der betreffende Theil des Briefes: „Ich bin nicht in der Lage zu behaupten, Herr Rogers bediene sich mehr als der rechtmäßigen Hülfe bei seinen Arbeiten, ich bin aber in der Lage zu sagen, daß er kein Titelchen weniger Hülfe verwendet als diejenigen Künstler, welche als Betrüger denunzirt worden sind."

Die wahre Triebfeder des Angriffs des Herrn Healey sucht Fräulein Hosmer in der Feindschaft der Künstlercliquen in Italien, und um ihre Theorie zu beweisen, entwirft sie folgendes traurige Bild der Verhältnisse, welches sich hauptsächlich auf amerikanische Künstler bezieht: „Ehe Herr Healey seinen Fuß nach Rom setzte, ehe er noch auf seine vorgebliche Untersuchungsreise auszog, wußte er schon, gleichviel wie die Resultate seiner Untersuchung ausfallen würden, welche Künstler als Betrüger genannt werden sollten. Diejenigen Künstler sollten es sein, welche nicht zu der Clique gehören, deren Interessen er dient. Die eigentliche Frage nach unserer Ehrlichkeit fand nie einen Platz in seinem Programm. Er gehorchte einer bewegenden Kraft, welche das Publikum nicht sieht, welche aber alle Künstler und auch Manche außerhalb der Künstlerkreise verstehen und zu erklären wissen, einer Kraft, welche jede Bewegung regierte und jedes Wort inspirirte, das ihm aus der Feder floß. Bei denen, welche in Rom bekannt sind und welche wissen, wie vollständig die künstlerische Gesellschaft gespalten ist, wird diese Behauptung wenig Erstaunen hervorrufen . . . . . . Der neue Aspirant nach künstlerischen Ehren wartet nicht lange, ehe er die Sache der einen oder der anderen dieser Fraktionen zu der seinigen macht; die Abschließung wird komplet und dehnt sich nicht nur auf die Ateliers, sondern auch auf die Heimstätten (homes) der Künstler aus, und Monate, ja selbst Jahre vergehen, ohne daß sich zwei Künstlern, welche vielleicht nur einen Steinwurf von einander entfernt arbeiten, eine Gelegenheit böte, ein Paar Worte mit einander zu wechseln oder sich zu grüßen. So sehr auch dieser Zustand der Dinge zu bedauern ist, so existirt er dennoch, und sein Bekanntsein mag vielleicht den wahren Angriffspunkt des Herrn Healey anschaulicher machen." Nachdem sich Fräulein Hosmer noch gegen den Gebrauch verwahrt, welchen Herr Healey von dem Namen des verstorbenen Powers gemacht hat, schließt sie endlich wie folgt: „Es war amerikanischen Künstlern vorbehalten, sich gegenseitig mit einer Beharrlichkeit und einer Feindseligkeit anzugreifen, welche andere Nationalitäten in der künstlerischen Brüderschaft nicht kennen. Es ist unseren Landsleuten verblieben, eine Art des Angriffes zu organisiren, deren gründliche Niederträchtigkeit niemals überboten werden kann. Giebt es denn nichts in der Kunst, nichts in der Ausübung eines edlen Berufes, das uns ein klein wenig über die Sphäre gemeiner Ziele und erbärmlicher Eifersüchteleien erheben könnte? Müssen wir immerdar ihre weißen Gewänder durch den Schmutz ziehen und immerdar unsere Brüder beschimpfen? Unsere Verläumder werden vielleicht einige Leichtgläubige täuschen, aber ist es nicht möglich, daß sie, gerade durch ihre Bitterkeit, ihren eigenen Zweck hintertreiben werden? Ist es nicht möglich, daß alle ehrlichen und ehrenhaften Männer doch noch die Stimmen erkennen werden, welche wirklich gesprochen haben, — Stimmen, die, wenngleich noch so geschickt versteckt, dennoch nicht so gut versteckt sind, daß sie sich der Erkennung entziehen könnten. Es giebt Viele, welche diese Möglichkeit einsehen, und wenn diese Künstler den Standpunkt wirklicher Gentlemen erreicht haben werden, dann werden sie die Thatsache selbst entdecken.

Rom, 29. Juni 1874. H. G. Hosmer."

In Folge dieses Schriftstückes, sowie anderer, ähnlichen Inhaltes, hat sich denn nun auch die „New-York World" veranlaßt gesehen, ihren Korrespondenten so ziemlich zu desavouiren. Dadurch wird freilich seine Anklage noch nicht vollständig widerlegt, und selbst die

Beweisführung des Fräulein Hosmer genügt dazu noch nicht. Denn daß Herr Healey sich bei der Betreffenden nicht selbst eingestellt hat und daß er in seinen Beschuldigungen sicherlich zu weit gegangen ist, beweist noch nichts für das vollständige Fehlen aller Verdachtsgründe. Das schwarze Bild, welches Fräulein Hosmer von den gesellschaftlichen Verhältnissen der amerikanischen Künstler in Italien entwirft, ist allerdings geeignet, auf mögliche Beweggründe für einen solchen Angriff hinzuweisen, stellt die Künstlerschaft aber in ein fast eben so schlechtes Licht, wenn das Licht auch von einer anderen Seite her einfällt. Der stichhaltigste Grund ist jedenfalls der, welchen sie aus den Stilverschiedenheiten herleitet, und man glaubt sehr gerne, daß Künstler wie Story, wie Fräulein Hosmer selbst und noch viele Andere eines so erbärmlichen Vergehens sich nicht haben schuldig machen können.

Wenn Ihr römischer Korrespondent die Thatsache erwähnt, daß „zahlreiche Vertreter der (amerikanischen) Kunst in ihrer Heimath Kaufleute, Zahnärzte, Advokaten ꝛc." waren, so ist dieselbe allerdings bis zu gewissem Grade richtig, aber sie ist zu stark betont. Das „zahlreich" dürfte wohl durch „manche" ersetzt werden, und wenn man auch zugeben muß, daß unter denen, die dann noch übrig bleiben, sich solche befinden, die auf den Namen Künstler wenig Anspruch haben, so darf man deswegen doch nicht alle in denselben Topf werfen. Story war allerdings in seiner Jugend Advokat, aber was verschlägt gerade das? War nicht Mintrop in seiner Jugend und bis in sein Mannesalter Bauer und wurde er nicht trotzdem ein bedeutender Künstler? Und der amerikanische Landschaftsmaler Fuller war noch sechs Jahre vor seinem früherfolgten Tode Polizeidiener und war dennoch ein vortrefflicher Künstler, dessen Werke überall achtungswerth erscheinen würden. Man sehe mich nicht als den Vertheidiger des amerikanischen Humbugs an, der in der Kunst ebenso wie in anderen Gebieten nur gar zu üppig wuchert. Aber durch derartige allgemeine Anschuldigungen, welche sich ohnehin nur äußerst schwierig beweisen lassen, kann der Sache der Wahrheit nur geschadet werden. Sind wirklich, wie es Ihr Herr Korrespondent durchblicken läßt, die Künstler anderer Nationalitäten von der Richtigkeit der Anschuldigungen des Herrn Healey überzeugt, so wäre es sehr zu wünschen, daß sie offen mit dieser Ueberzeugung an's Tageslicht träten, statt sich hinter den Insinuationen eines namenlosen Korrespondenten zu verbergen.

Eine Bemerkung in der betreffenden Korrespondenz ist übrigens sehr geeignet, hier zu Lande besonderes Staunen zu erregen. Es ist dies die Bemerkung, daß die amerikanischen Bildhauer unfähig seien, Porträtbüsten zu machen. Gerade darin, hat es bisher immer geschienen, liegt ja ihre Stärke, und selbst diejenigen, welche z. B. die Begabung des verstorbenen Powers läugneten, sobald Idealwerke im Spiele waren, ließen ihm seinen Ruhm als gutem Porträtbildner. Wäre auch das Alles erschlichen? Dann heraus mit der Wahrheit, sobald als möglich, denn auf diesem Gebiete, so gut als auf allen anderen, ist die rücksichtsloseste Bloslegung der Wahrheit das stets Nöthige und das allein Richtige! Hat Signor Piatti eine falsche Aussage gemacht, so müssen es ja die Künstler, auf welche Ihr Herr Korrespondent anspielt, wissen, und es wird ihnen ein Leichtes sein, ihn zu überführen.

Ob nun aber die Healey'schen Anschuldigungen begründet sind oder nicht, es nützt nichts, die Thatsache wegzuläugnen, daß Verdächtigungen der Art, wenn auch allerdings nicht gegen Künstler wie die betreffenden, hier schon längst im Stillen gehegt worden sind. Daß sich viele Künstler drüben helfen lassen, auf eine Art und Weise, die nicht gerechtfertigt ist, davon ist hier schon oft gemunkelt worden, wie Jeder wissen muß, der sich mit Kunstangelegenheiten beschäftigt. Auch gegen jüngere Maler sind ähnliche Verdächtigungen schon in Umlauf gesetzt worden, zumal wenn sie, so lange sie sich in Europa aufhielten, gute Bilder herübersandten, gegen welche die später hier gemalten bedeutend abfielen. Der verstorbene Kritiker Townley hat sich sogar nicht gescheut, derartige Andeutungen in der „New-York Evening Mail" fallen zu lassen. Doch stehen die amerikanischen Maler schon deswegen, weil sie selten längere Zeit außer Landes bleiben, als Klasse über alle solche Verdächtigungen erhaben da. Mit den Bildhauern ist es freilich umgekehrt, und sie haben es sich selbst zu danken, wenn sie mit Anschuldigungen überschüttet werden, die sie, falls sie wollen, auf eine sehr einfache Weise widerlegen können. Fast alle amerikanischen Bildhauer expatriiren sich nämlich und leben, mit nur wenigen Ausnahmen, fast ständig in Italien. Wenn daher das hiesige Publikum in künstlerischen Dingen so unwissend ist, wie Fräulein Hosmer es hinstellt, so sind die Künstler selbst daran schuld. Kein Publikum ist wißbegieriger in künstlerischer Beziehung, als das amerikanische, und keines läuft mehr in die Ateliers der Künstler. Die amerikanischen Bildhauer brauchen also nur wieder nach Hause zu kommen und brauchen nur unter den Augen ihrer Landsleute zu arbeiten, um diesen zu beweisen, daß Konception sowohl als Ausführung ihr Werk ist. Dann auch wird erst von einer wahrhaft amerikanischen Bildhauerei die Rede sein können, nicht aber, so lange als der Künstler sich seinem Volke entfremdet und seinem eigenen Lande verächtlich den Rücken dreht. Freilich behaupten die Herren und Damen, Amerika habe keine „Kunstatmosphäre"! Nun vielleicht würde

die Atmosphäre künstlerischer werden, wenn sie es nicht verschmähten, ihren künstlerischen Odem mit der gewöhnlichen Luft zu vermischen, welche ihr Volk einathmen muß. Jedenfalls wird aller Kunstunterricht und alles Errichten von Museen umsonst sein, wenn es die ausübenden Künstler alle so machen, wie es bisher die Bildhauer gemacht haben. S. R. K.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

△ **Die Münchener Kunstgewerbeschule**, die seit dem Heimgange Hermann Dyck's unter der Leitung des vielseitig gebildeten Eugen Neureuther steht, wurde im geschlossenen Sommersemester 1874 von 85 Schülern und 38 Schülerinnen besucht. Von den Schülern gehören 34 der Stadt München, 27 Bayern überhaupt, 11 dem übrigen Deutschland und 13 dem Auslande an. Die Schülerinnen vertheilen sich wie folgt: auf München 28, auf das übrige Bayern 1, auf die anderen deutschen Reichslande 6 und auf außerdeutsche Länder 3. Die Stelle des Direktors ist noch nicht wieder besetzt, doch werden verschiedene Kandidaten für dieselbe genannt. Man darf es von der Regierung erwarten, daß sie an die Spitze einer Kunstschule nur einen Künstler stellen wird, der sich im Kunstgewerbe praktisch bewährt hat, wie z. B. Professor Neureuther. Bekanntlich ist der k. Kunstgewerbeschule die Aufgabe gesetzt, den Schülern jenen Grad künstlerischer Bildung zu verleihen, der zur Ausübung eines Kunstgewerbes oder einer gewerblichen Kunst erfordert wird. Die Zeit des Besuches der Anstalt beträgt gewöhnlich 2 bis 3 Semester und erstreckt sich nur in seltenen Ausnahmsfällen auf mehrere Jahre. Die Grundlage des Unterrichts bildet, um den Wandelungen der Mode erfolgreich entgegenwirken zu können, das Studium der antiken Kunstformen und deren Fortbildung durch die Renaissance bis auf unsere Tage. Von diesem Standpunkte aus erklärt es sich leicht, warum die Architektur für alle Schüler obligater Unterrichtsgegenstand ist: sie dient als Formenlehre und wissenschaftliche Grundlage für die Ausbildung der Gewerke. Beim Zeichnen legt man den Hauptwerth auf korrekte Umrisse und zeitsparende Vortragsweise, bei der Plastik auf eingehendes Verständniß der Zeichnung und wirksame malerische Modellirung, und in der Dekorationsmalerei wird das Verständniß antiker und Renaissance-Dekorationsformen in Rücksicht auf deren Verwendung für die Bedürfnisse der Neuzeit angestrebt, während es Aufgabe der kunstgeschichtlichen Vorträge wäre, den Schülern die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Stilformen darzulegen und auf deren Anwendung auf die Kunstindustrie hinzuweisen, was freilich in einer Weise geschieht, die Manches zu wünschen übrig läßt.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Die Ausstellungen sind, wie das in der Jahreszeit liegt, ziemlich mager. v. Beckerath hat seinem Namen durch seine neueste Komposition „Darbringung der deutschen Kaiserkrone durch König Ludwig II. von Bayern" auf's Empfindlichste wehe gethan. Machte sich in diesem Karton nicht der Byzantinismus so rücksichtslos breit, man wäre geneigt, ihn für eine Satire zu halten, wenn auch für eine wenig gelungene. Mittels seiner steifen, allüberall verzeichneten Figuren, von denen gerade die des gefeierten Königs am schmählichsten mißlungen ist, versetzt der Künstler den Beschauer, den er ohne Zweifel erheben wollte, in die heiterste Stimmung. Das Genre war am bedeutendsten durch Hugo Kauffmann, L. v. Hagn, Wilh. Dietz, Kurzbauer, R. S. Zimmermann und Michel vertreten. Ueber Dietz's „Halt im Dorfe" habe ich bereits Bericht erstattet. H. Kauffmann that mit seinem „Handel" (um Schweine) wieder einen glücklichen Griff in's Leben. Der Stoff an sich ist wenig anziehend, gewinnt aber unter der Hand eines Künstlers mit so eminenter Begabung für das Erfassen des Charakteristischen sogar einen gewissen Reiz. Das sind eben keine bloßen Modelle, wie der Maler sie auf der Straße aufliest, das sind Menschen, deren Eigenart der Masse im Gewühl des Marktes vielleicht entgeht, die aber der feinfühlende Künstler zu wahren Typen erhebt. Aber Kauffmann begnügt sich nicht damit, er beweist mit jedem Bilde, wie hoch er die Alten schätzt und ihnen nachzueifern bemüht ist. In R. S. Zimmermann's „Weinprobe" war namentlich die feine Harmonie der Farbe zu loben. Dasselbe gilt von L. v. Hagn's „Mönche beim Kugelspiel". Von überaus feiner Charakteristik ist Kurzbauer's „Ein stürmischer Verlobungstag", eine Scene aus dem Schwarzwald voll Leben und Wahrheit. Der Vater des jungen Burschen scheint im entscheidenden Augenblick von der Verlobung seines Sohnes mit dem hübschen Kinde nichts wissen zu wollen, das mit seiner Mutter auf Besuch da ist, und der Künstler hat es trefflich verstanden, den Beschauer in Spannung zu erhalten, denn noch weiß er nicht, ob es der Mutter des Burschen gelingt, den verstimmt abgewendeten Vater umzustimmen. Michel gilt in Freundeskreisen für ein Genie, weil er sich in Absonderlichkeiten gefällt. Es mangelt ihm nicht an Originalität, aber er bringt sie in einem bedauerlichen Kultus des Unschönen zur Geltung und weiß nicht Maß zu halten. So ist es z. B. geradezu barok, wenn in seinen „Stunden der Andacht" der sein Brevier betende Geistliche weit in den Hintergrund geschoben, eine übrigens trefflich gemalte Katze aber gewissermaßen zum Träger des Gedankens gemacht ist. Ganz vortrefflich war das Thiergenre durch Braith, Rohde und Schmitzberger, unsern Münchener Katzenraffael vertreten. Von den Landschaftern hatte Henning eine sehr fein gestimmte und energisch gemalte Partie „Auf dem Wege von der Wilhelmshöhe nach Kassel", Horst Hacker einen „Golf von Bajä" eingeschickt, doch wollte es mich bedünken, als ob ihm die Darstellung südlicher Natur weniger gelänge.

Die Ausstellung von Baudry's Malereien für die Decke des neuen Opernhauses bildete in Paris während der letzten Wochen das hervorragendste Ereigniß auf dem Gebiete des Kunstlebens und zog zahlreiche Besucher nach dem Industriepalaste. Die Farbenwirkung, auf Gaslicht berechnet, verlor natürlich unter Tagesbeleuchtung wesentlich an Tiefe und Harmonie, wie denn auch die einem Gewölbe angepaßten Zeichnungen, da sie flach an den Wänden aufgehängt waren, nothwendig perspektivische Fehler aufweisen mußten. Die Idee des Ganzen ist eine Verherrlichung der scenischen Künste, dramatische Poesie, Musik und Tanz. Das Mittelfeld nehmen zwei Frauengestalten „Melodie und Harmonie" ein, die in Begleitung der vom Pegasus getragenen „Poesie" auf der einen, und des lorbeergekrönten, die Trompete führenden „Ruhmes" auf der andern Seite in die Höhe schweben. Zwei ovale Felder der Decke nehmen die Tragödie und die Komödie ein. Den gebogenen Theil der Decke füllen zwei große und zehn kleine Darstellungen. Erstere schildern die Macht der Musik (Apollo auf dem Parnaß in Begleitung der Horen, Musen und Grazien) und der Dichtkunst, welche die Dichter des Alterthums und die von deren Werken inspirirten Künstler um sich versammelt hat. Die kleineren Bilder führen Scenen aus der antiken Mythe und christlichen Legende vor, so David, der Saul's Schwermuth durch Saitenspiel verscheucht, die h. Cäcilie, als Repräsentantin der kirchlichen Musik ꝛc. Mit der Tanzkunst scheint der Maler auf gespanntem Fuße zu stehen, da er zu ihrer Verherrlichung eine sehr befremdliche Stoffwahl getroffen hat. Salome vor Herodes tanzend, die Furien im Tanz um die Leiche des Orpheus, die die Wiege des Zeus umtanzenden Priester der Kybele sind Darstellungen, welche die Tanzkunst gerade nicht in besonders erfreulichem Lichte erscheinen lassen. Diese kleineren Kompositionen trennt je eine riesige, zwölf Fuß hohe Musengestalt. Dazu treten noch acht Medaillons mit Putten, deren jeder sein eignes Instrument spielt und je nach dessen nationaler Herkunft charakterisirt und kostümirt ist.

Inserate.

Den geehrten Herren Korrespondenten zur Nachricht, daß ich nach Wien zurückgekehrt bin.

Wien, 4. Oktober 1874. **Prof. Dr. v. Lützow.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Kunst-Chronik 1874.

IX. Jahrgang.

Inhaltsverzeichniß.

Größere Aufsätze.

Korrespondenzen.

Kunstliteratur.

Kunstliterarische Notizen.

Nekrologe.

Nekrologische Notizen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Personalnachrichten.

Kunstgeschichtliches.

Vereinswesen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Konkurrenzen und Preisvertheilungen.

Verschiedenes.

Berichte vom Kunstmarkt.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

II. Jahrgang.
№ 1.

17. October.
1873.

Beiträge

u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst“, Wien IX., Schwarzspanierhaus Nr. 5, 1. Stiege, 2. Stock, Thür 20 zu richten.

MITTHEILUNGEN DER



GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST“.

Inserate

à 4 Sgr. für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst“ (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.

Die „Mittheilungen“ erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis geliefert.

Der Altar des h. Ildefonso.

Oelgemälde von P. P. Rubens in der Gemäldegalerie des k. k. Belvedere zu Wien.

Radirt von William Unger.

Seit dem Beginn des sechszehnten Jahrhunderts war Italien das Ziel für das Studium und theilweise auch für die Thätigkeit der Künstler der Niederlande geworden. So machte auch Peter Paul Rubens noch vor vollendetem dreiundzwanzigsten Jahre am 9. Mai des Jahres 1600 sich auf den Weg in das Land der Kunst. Bereits zwei Jahre früher war Rubens als Meister unter die Künstlerschaft Antwerpens aufgenommen, nachdem er bei verschiedenen tüchtigen Künstlern der Stadt seinen Lehrcursus durchgemacht hatte. Die ersten Proben, welche der junge Maler von seiner Kunstfertigkeit ablegte, zeigen uns bereits seine Ueberlegenheit über die gleichzeitigen Künstler der Niederlande. Sie zeigen uns zugleich ein Genie, welches sich in seiner individuellen nationalen Richtung schon so weit entwickelt, durch seine malerische Begabung es schon zu solcher Fertigkeit gebracht hatte, dass es keine Gefahr lief, von den gewaltigen Eindrücken der Kunst in Italien überwältigt, erdrückt zu werden — wie es bisher seit einem Jahrhunderte mehr oder weniger allen seinen Landsleuten ergangen war. Im Gegentheil befähigte ihn seine eminente künstlerische Begabung und sein künstlerisches Wissen zu dem Verständnis der zahllosen Meisterwerke italienischer Kunst der verschiedensten Gattung und aus den verschiedensten Zeiten, und er vermochte aus dem Studium derselben sich Alles anzueignen, was zur Klärung und Weiterentwicklung seiner eigenen nationalen Kunstweise dienen konnte. Der mehr als achtjährige Aufenthalt des Rubens in Italien war daher ein zweiter Lehrcursus für ihn; er brachte in ihm das grösseste malerische Genie aller Zeiten zur Reife, sicherte ihm einen Platz unter den Koryphäen der Kunst.

Freilich hat auch wohl niemals ein anderer Künstler seine Studien so planvoll, so vielseitig, so eifrig und gründlich betrieben. „Um in der Malerei zum höchsten Grade der Vollendung zu gelangen, — sagt uns Rubens selbst — muss man die antiken Statuen nicht allein genau kennen, sondern von ihrem Verständnis ganz und auf das innigste durchdrungen sein.“ Und in dem Sinne betrachtete er die Ueberreste des Alterthums, handhabte er vor ihnen Stift und Pinsel, studirte er dieselben wissenschaftlich, wie es seine gelehrte Vorbildung ihm möglich machte. Von seinen Studien nach den grossen ita-

lienischen Malern der Blüthezeit legen noch jetzt eine beträchtliche Anzahl von Copien in Oel und Kreide Zeugnifs ab, obgleich nur ein kleiner Theil derfelben auf uns gekommen ift. Sein malerifcher Sinn mufste zuerft und zumeift von der venetianifchen Schule, vor Allen von Tizian angezogen werden; neben ihnen waren es Correggio, Micchelangelo, Lionardo, Raffael, welchen vornehmlich feine Studien galten. Wie fehr es ihm Bedürfnifs war, Meifterwerke der Renaiffance wie der Antike als Vorbilder ftets um fich zu haben, dafür zeugt auch der Eifer, mit welchem er grofsartige Sammlungen derfelben zufammenbrachte.

Selbftverftändlich ift es, dafs auch das noch einmal erwachte rege Kunftleben Italiens ihn lebhaft intereffirte, dafs er den Kampf der akademifchen Schule der Caracci und des Naturalismus eines Caravaggio gegen den todten Manierismus der Nachahmer Micchelangelo's in Rom nicht nur mit durchlebte, fondern auch innerlich mit durchkämpfte und die Eigenthümlichkeiten der hervorragendften Künftler auf fich einwirken liefs. Davon, wie überhaupt von dem Einfluffe und dem Gange feiner Studien und von feiner eigenthümlichen Entwicklung geben uns die Gemälde Zeugnifs, welche Rubens während feines Aufenthaltes in Italien gemalt hat; denn ohne eigene fchöpferifche Thätigkeit konnte ein fo phantafievoller Geift nicht auf längere Zeit bleiben. Italien befitzt aus diefer Zeit von der Hand des Künftlers noch drei grofse Altarwerke: in Mantua, Genua und Rom; weniger umfangreiche Gemälde finden fich namentlich in den Privatfammlungen Roms; Anderes ift zu Grunde gegangen, Manches jetzt in europäifchen Galerien zerftreut.

Je länger der Künftler in Italien blieb, defto mehr verbreitete fich fein Ruf, defto mehr wurde feine Thätigkeit in Anfpruch genommen und wurde er an das Künftlerleben Roms gewöhnt, wo er feit dem Jahre 1605 faft ohne Unterbrechung lebte. Es fcheint, Rubens hatte nicht die Abficht, Italien wieder zu verlaffen, zumal er bereits feit dem erften Jahre feines Aufenthaltes eine Anftellung als Hofmaler beim Herzog Vincenz I. von Mantua angenommen hatte. Da rief eine unerwartete Nachricht ihn nach den Niederlanden zurück: feine Mutter lag fchwer erkrankt in Antwerpen. In wenigen Worten theilt er feinem Gönner Chieppio, dem Secretär des Herzogs von Mantua, die Nothwendigkeit feiner Abreife mit, verfpricht baldige Rückkehr und reift am 28. October 1608 in gröfsefter Eile feiner Heimath zu. Doch fein Wunfch, die geliebte Mutter noch wiederzufehen, diefe bewunderungswürdige Frau, die mit feftem aber felbftlofem Charakter tiefes Gemüth und ungewöhnliche Bildung verband, follte ihm nicht erfüllt werden: fie war bereits vor feiner Abreife der Krankheit erlegen. Von tiefem Schmerz ergriffen verfchlofs er fich in das Klofter St. Michael, in welchem fie beftattet war, um hier Troft und Faffung zu gewinnen.

Doch feine Einfamkeit konnte nicht lange ungeftört bleiben: die Verwandten, die Freunde fuchten ihn auf, um ihn zu tröften, um ihn wiederzufehen. Es mufste Allen am Herzen liegen, ihn der Heimath wieder zu gewinnen. Auch der Regent der Niederlande, Erzherzog Albert, fuchte darauf mit allen Mitteln hinzuwirken. Schon vor Rubens' Abreife nach Italien hatte der Erzherzog den jungen Künftler fich vorftellen laffen; von ihm erhielt diefer in Italien den erften Auftrag (1601) zu einem grofsen Altarwerke für eine Kirche Roms; der Erzherzog hatte fich fogar im Jahre 1607 direct an den Herzog von Mantua gewandt, um von ihm als „Lehnsherr" des Künftlers deffen Rückkehr in die Heimath zu erwirken. Jetzt war der günftige Moment gekommen: den Auftrag, das Portrait des Fürften und das feiner Gattin anzufertigen, konnte der Künftler nicht wohl ablehnen. Doch es bedurfte einer grofsen Aufgabe, um ihn vorläufig auf längere Zeit und damit womöglich für immer wiederzugewinnen, und diefe wufste der Erzherzog zur rechten Zeit zu finden: als Vorfteher des von ihm felbft begründetene Ordens des heiligen Ildefonfo beauftragte er Rubens mit der Anfertigung eines umfangreichen Altarbildes für den Hauptaltar der Kirche diefer Brüderfchaft in Brüffel. Der Künftler ging auf diefen ehrenvollen Auftrag ein; Zimmer im Palafte des Statthalters wurden ihm zu feiner Arbeit eingeräumt, und nach Verlauf von mehreren Monaten hatte er fich

ſeiner Aufgabe entledigt. Der Erfolg war auſserordentlich, die Bewunderung allgemein. Der Erzherzog beſchenkte den Künſtler mit einem Medaillon an goldener Kette, worin ſein und ſeiner Gemahlin Portrait enthalten waren, und im September (1609) ernannte er ihn zum Hofmaler mit einer feſten Beſtallung. Zugleich wurde Rubens in den Orden des h. Ildefonſo aufgenommen, welchem ſonſt nur die Ritterſchaft der Niederlande angehörte. —

Die glänzende Laufbahn, welche ſich ſo dem Künſtler in ſeiner Heimath eröffnete, verbannte allmählich aus ihm jeden Gedanken an die Rückkehr nach Italien; auch hatte das Band der Liebe ihn ſchon an die Stadt ſeiner Vorfahren, an Antwerpen, die Künſtlerſtadt des Nordens, gefeſſelt: am 13. October 1609 vermählte er ſich mit Eliſabeth Brant, der Schweſter der Gattin ſeiner Bruders Philipp.

Jenes Altarbild des heiligen Ildefonſo, welches eine ſo hervorragende Rolle in der Lebensgeſchichte des Künſtlers ſpielt, iſt von gleicher Bedeutung in ſeiner künſtleriſchen Entwicklung. Nicht nur wurde durch ſeine Rückkehr das nationale Element in ſeiner Kunſt neu belebt und weiter und ſchärfer ausgebildet: jenes Bild bildet den Abſchluſs ſeiner langen Lehrzeit, es iſt die erſte völlig freie Leiſtung des Meiſters und zwar ein Kunſtwerk, welches derſelbe in Meiſterwerken der ſpäteren Zeit wohl oft wieder erreicht, kaum aber übertroffen hat.

Das Gemälde befindet ſich jetzt als eine Hauptzierde in der Galerie des Belvedere zu Wien. Wie die Altarbilder aus der Jeſuitenkirche zu Antwerpen, ſo wurde auch dieſes Altarwerk durch Maria Thereſia erworben und zwar aus der Kirche St. Jacob am Kaudenberge zu Brüſſel, welche dem Orden des h. Ildefonſo gehörte, und in welcher das Bild nach ſeiner Vollendung aufgeſtellt war. Das Gemälde beſteht aus einem Mittelbilde nebſt zwei Flügeln (11′ 4″ hoch; 7½′ und 3½′ breit). Auf dem Hauptbilde iſt die Legende des Heiligen dargeſtellt: Ildefonſo, im ſiebenten Jahrhundert Biſchof zu Toledo, ein eifriger Vertheidiger der unbefleckten Empfängniſs, kniet einſam in Gebet verſunken am hohen Chor; da erſcheint auf dem Throne des Chors die Mutter Gottes, von heiligen Jungfrauen und Engeln umgeben, und überreicht ihrem begeiſterten Ritter ein prachtvolles Meſsgewand, von himmliſchen Händen verfertigt. Dieſen Moment der Darreichung des Gewandes hat der Künſtler gewählt; auf den Stufen des Thrones ſtehen zu beiden Seiten deſſelben zwei heilige Frauen; von oben ſchweben drei Engel herab, um den Heiligen mit einem Kranz zu bekrönen. — Auf den beiden Flügeln ſind der Erzherzog Albert und ſeine Gattin Clara Eugenia Iſabella dargeſtellt, im fürſtlichen Ornate an einem Betſtuhle andächtig knieend. Sie ſind von ihren Schutzheiligen, von dem h. Albert und der h. Clara begleitet. — Auch die Rückſeiten der Flügelbilder ſind bemalt: und zwar mit einer „Ruhe auf der Flucht“, die jetzt von dem Hauptbilde abgetrennt und unter ſich vereinigt ein ſelbſtändiges Gemälde ausmacht. Daſſelbe iſt ſeinem Zwecke entſprechend mehr decorativ, mit groſser Bravour behandelt und in einfachen und kräftigen Farben gehalten, aber doch von groſser Schönheit in der Compoſition und von auſserordentlicher Lebendigkeit. — Doch da Unger's Radirung uns nur die drei inneren Bilder des Altares vorführt, ſo haben wir uns hier auf dieſe zu beſchränken.

Die Theilung des Bildes in drei Abtheilungen war nicht der urſprüngliche Plan des Künſtlers. Dies zeigt die Skizze zu dem Gemälde, welche ſich jetzt in der Galerie der Ermitage zu Petersburg befindet, und die in ihrer Art dem groſsen Bilde an Schönheit und ſelbſt an Vollendung wenig nachgiebt. Hier iſt die Compoſition eine einige: inmitten einer Kirche übergiebt die heilige Jungfrau dem Biſchof das Gewand; weiter im Vordergrunde kniet an Pfeilern der Kirche das fürſtliche Paar. Auch iſt die Anordnung der Figuren zum Theil abweichend; zwei ſtaunend der göttlichen Erſcheinung zuschauende Chorknaben lieſs der Künſtler ſpäter fort. Auch die Färbung iſt vielfach verſchieden.

In dieser Form hat die Compoſition noch groſse Verwandtschaft mit dem Altarbilde, welches Rubens im Jahre 1604 für die Kirche S. Trinità in Mantua ausführte: in der Mitte von oben herabschwebend die Heilige Drei-

einigkeit, deren Segen für die ihr geweihte Kirche die in Betftühlen knieenden Herzöge Wilhelm und Vincenz I. von Mantua mit ihren Gemahlinnen erflehen.

Rubens gab diese erste Conception wieder auf, vermuthlich um nicht gezwungen zu fein, die Hauptfcene zu fehr in den Hintergrund zu rücken, und um derfelben zugleich eine mehr in fich gefchloffene Form zu geben.

Und wie köftlich ift diefe Compofition! Sie erfcheint fo einfach, dafs wir glauben, fie könne nicht anders fein. Diefe thronende hohe Frau inmitten ihrer fürftlichen Umgebung mit der ruhigen vornehmen Haltung erinnert an jene herrlichen Altarbilder aus dem Beginne der höchften Blüthezeit der venetianifchen Kunft, an jene Sante Converfazioni, zumal an Sebaftiano del Piombo's Altarbild von San Giovanni Crifoftómo, mit der fchönen Gruppe der heiligen Frauen. Rubens kannte das Bild ohne Zweifel; aber jene entfernte Verwandtfchaft ift doch wohl nur die unbewufste Frucht feiner Studien in Venedig. Freilich jene Geftalten der Venetianer ftehen ftumm neben einander — ift doch eine jede fchön genug, um für fich exiftiren zu können —; ganz anders ift es bei Rubens. Obgleich er jede einzelne Figur zu ihrer Geltung kommen läfst, so gefchieht es doch nur gerade foweit, als es ihre Bedeutung zur Handlung erfordert. Dem Künftler, welcher mit einer überfprudelnden Phantafie begabt war, wie kein anderer, der das Leben in allen Stufen dramatifcher Bewegung fchilderte, galt Klarheit der Darftellung als erftes Princip der Compofition. Ein Blick auf das Gemälde, und wir find mitten darin. Betrachten wir einmal unfer Altarbild: Unser Auge richtet fich zuerft auf die thronende Maria; wir fehen, wie fie dem Bifchof das Gewand überreicht; jetzt fällt uns die jugendliche Geftalt zur Linken im vollen Lichte auf und die würdige Matrone hinter ihr; im Halbfchatten tauchen rechts die beiden fchönen Jungfrauen auf — fie fcheinen Schweftern —, welche ihr Leben für ihren Glauben liefsen (das befagt der Palmzweig in ihren Händen); und in dem Lichtglanz, der von oben einftrömt, gewinnen allmählich drei reizende Engel fefte Geftalt, die herniederfchweben, um den Heiligen zu bekränzen. Auf die Himmelskönigin, die in huldvoller Gnade das Gefchenk überreicht, und auf den würdigen Greis, welcher daffelbe voll tieffter Ehrfurcht und Inbrunst in Empfang nimmt, richtet fich die liebevolle Theilnahme der Jungfrauen in ihren verfchiedenen individuellen Aeufserungen wie die kindliche Freudigkeit der Putti. Welch' dramatifches Leben bei aller äufseren, hier fo wohlthätigen Ruhe!

Rubens' künftlerifches Streben geht ja auf die Darftellung des bewegten finnlichen Lebens; daraufhin vor Allem ftudirt er die Natur, bildet er feinen Stil, welcher uns ein gewaltiges ideales Bild des Lebens in feiner äufseren Erfcheinung bietet. Danach wählt er feine malerifchen Mittel: durch die Fülle des Körpers, durch die Betonung der Muskulatur giebt er feinen Geftalten die Befähigung zu den ftärkften Aeufserungen von Kraft und Luft. Lebendigen Pulsfchlag erhalten fie durch die Rubens ganz eigene Behandlung des Colorits, indem verfchiedene Töne anfcheinend unvermittelt nebeneinander geftellt find in Uebereinftimmung mit dem Princip seiner Farbengebung überhaupt, welches in der Zufammenftellung ungebrochener Localfarben befteht. Diefes kräftige Gefchlecht der Rubens'fchen Geftalten, — für welches der Künftler das Vorbild in dem derben Schlage, in dem frifchen und heiteren Charakter feines flämifchen Volksftammes fand — obgleich leichtlebig und felbft ohne tieferes Gemüth, ift voller Lebensfrifche und Naivetät, ift für Freude und Leid gleich tief empfänglich. Der unerfchöpflichen Phantafie und der unerreichten Fertigkeit und Sicherheit des Künftlers verdanken wir jenen reichen Schatz von Darftellungen aller menfchlichen Leidenfchaften, welchen die Compofitionen des Meifters uns darbieten.

In feinen Darftellungen aus der antiken Mythologie, feinen Bacchanalien, Liebesgärten u. f. f. herrfcht ein Taumel der ausgelaffenften Luft, aber diefe ift von einer Frifche, von einer Naivetät, dafs fie keufch und wahrhaft grofs erfcheint. Schildert er die Wuth und Verzweiflung in jüngften Gerichten, in erbitterten Kämpfen, gefahrvollen Jagden, fo erregt der lebensvolle momentane Ausdruck jeder einzelnen Figur ebenfo grofse Bewunderung wie die Harmonie und der grofsartige Schwung

des Ganzen. Auch die Gemälde religiösen und selbst allegorischen Inhaltes gehen aus demselben Streben hervor. In den Wundern und Martyrien schildert der Künstler den Kampf der Seele gegen die Qualen des Körpers und die mannigfaltigen Eindrücke auf die zuschauende Menge; in grossartigster Weise ist dies der Fall in den Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi. Aus seinen heiligen Familien spricht frische Lebensfülle und heiteres Familienleben. Zahlreiche Darstellungen der biblischen Geschichte und der katholischen Legende schildern reiche dramatische Scenen, in denen sich das Leben und der Glanz der katholischen Kirche jener Zeit wiederspiegelt, speciell des Katholicismus in den Niederlanden, der sich nach langem Kampfe bei dem freien Sinne der Flamänder nicht asketisch und bigott, sondern nach seiner wohlthätig bildenden und zugleich nach seiner äusserlich prächtigen rituellen Seite entwickelt hatte.

Ein Werk dieser Art ist auch unser Ildefonso-Altar: umgeben von ihrem Hofstaat vollzieht eine hohe Dame huldvoll einen Act ihrer Gnade; ein Fürst und eine Fürstin knieen andächtig zur Seite, um sich durch ihre Heiligen ihrer Gnade empfehlen zu lassen. Die reichen Gewänder, welche die Körper ganz verhüllen, zeigen ein sehr fleissiges Studium der Stoffe wie des Faltenwurfes. Die Portraits des Erzherzogs Albert und seiner Gemahlin sind von edelster, ungezwungenster Haltung und von grossartiger und doch einfacher Charakteristik: Beide, namentlich aber der Erzherzog, haben die unverkennbaren Habsburgischen Züge, auch den ernsten Charakter, der sich aber in dem Erzherzog nicht mit Härte und Bigotterie, sondern mit Gerechtigkeitssinn, in seiner Gemahlin, der Tochter Philipp's II., mit Milde und wahrer Frömmigkeit paart. Das Regiment dieses Fürstenpaares, welches in Rubens nicht nur den Künstler, sondern ebenso hoch den offenen festen Charakter ehrte und ihm desshalb in späterer Zeit selbst die wichtigsten Staatsgeschäfte anvertraute, war von grösstem Segen für die Niederlande, da es dieselben durch die Gefahren und Verheerungen fast ununterbrochener Kriege mit Glück hindurchzuleiten verstand. — Die Gestalten der Heiligen sind naturgemäss weit weniger individuell gehalten: freilich blicken aus den lieblichen Gesichtern der beiden jungen Märtyrerinnen zur Rechten des Thrones individuelle flandrische Züge heraus; dagegen ist die ältere Heilige, welche den Schleier über den Kopf zieht, die malerische Copie nach einer bekannten antiken Statue der Pudicitia. Rubens' Gestalten (namentlich in den Gemälden seiner früheren Zeit) sind eben hervorgegangen aus einer idealen Durchdringung des nationalen Typus mit den Formen der classischen italienischen Meister und noch mehr der Antike. Wer ihm seine „flämischen Formen" vorwirft — und in der That sind diese ein sehr häufiger Vorwurf gegen den Künstler —, der vergleiche einmal ein Gemälde von Jordaens mit einem Rubens'schen Werke, und er wird sich des Gegensatzes sofort bewusst werden.

In der Färbung wie im Colorit weicht unser Altargemälde theilweise noch von den späteren Gemälden des Künstlers ab, doch wir können nicht sagen: zu seinem Schaden; denn die Färbung steht in schönster Harmonie mit der Gruppirung, mit dem Ausdruck, mit der Beleuchtung des Bildes. — Namentlich in dem Mittelbilde finden wir nämlich statt der reichen ungebrochenen Lokalfarben, statt des hellen brillanten Colorits mehr gebrochene, aber doch leuchtende Farben und ein tieferes, vielleicht zu schweres Colorit; dem entsprechend ist auch die Behandlung trockener und gleichmässiger als sie sonst zu sein pflegt. Die conventionellen Farben der Gewänder der Maria, scharlachroth und blau, kommen dadurch, dass sie sich im Schatten befinden, nicht zu ihrer brillanten Wirkung; die übrigen Gewänder sind von gebrochenen gelben, braunen, violetten Farben; dünne, zum Theil durchsichtige, weisse Stoffe bedecken verschiedene der Gewänder. Die beiden Flügelbilder sind brillanter in der Färbung: auf purpurnen Sammtdecken, mit denen die Betpulte behangen sind, kniet das fürstliche Paar; Vorhänge von gleichem Stoff und gleicher Farbe drapiren den architectonischen Hintergrund. Ueber die Rüstung des Erzherzogs und über das weisse Staatskleid seiner Gemahlin ist der weite Krönungsmantel ausgebreitet von weissem Stoff mit violetten Mustern, einem breiten Streifen von Gold-

brokat, mit Hermelin gefüttert und mit Hermelinkragen verfehen. Zur Seite der Betpulte fteht die mit Purpur gefütterte Krone. Auch das Colorit ift hier klarer und leuchtender.

Während diefe beiden grofsartigen Einzelgeftalten fich in heller Färbung und faft im vollen Licht von einem dunklen Grund abheben, ift in dem Mittelbilde die Hauptgruppe eher dunkel aus der hellen Umgebung hervorgehoben. Das von oben einfallende überirdifche Licht ergiefst fich über die Darstellung und ift von dem Künftler zu dem reichften Spiel des Helldunkels benutzt, wie ein folches wohl kein anderes Werk deffelben aufzuweifen hat.

Gerade diefe wunderbare Vertheilung von Licht und Schatten, die Durchdringung felbft der tiefften Schatten mit Licht und Lichtreflexen, die Leuchtkraft und Pracht, welche die Färbung dadurch empfängt, die Belebung, welche die fchon in der Gruppirung und in den Geftalten fo grofse und zugleich liebenswürdige Compofition durch diefe Art der Beleuchtung erhält: dies ift in der Radirung Unger's in der meifterhafteften Weife wiedergegeben. Diefelbe giebt auch dem, welcher das Original nicht fah, von der eigenthümlichen Schönheit deffelben die richtigfte und günftigfte Vorftellung. Sie wird um fo freudiger von dem kunftliebenden Publicum aufgenommen werden, da bisher eine würdige Reproduction des grofsen Kunftwerkes fehlte.

Dr. W. Bode.

ALBUM-TEXT.

»Die Nähe des Wolfs« von Otto v. Thoren, radirt von W. Unger. Wenn als der Hauptvorzug der Gemälde Thoren's die Stimmung bezeichnet zu werden pflegt, fo vereinigt fich damit auf vorliegendem Blatte eine mufterhafte Klarheit in der Darftellung des Vorgangs. Die Scene ift eine ungarifche Niederung; in dem Gehölz jenfeits eines Sumpfes naht der Feind, noch Niemand fichtbar, aber von den Thieren gewittert. Die Heerde fchaart fich mit angftvollem Blöken um den Hirten, auch der Efel wird unruhig und fpitzt die Ohren, der langhaarige Schäferhund aber fteht auf Vorpoften fcharf auslugend und fchnuppernd, während der Hirt, nicht weniger gefpannt beobachtend, die für folche Fälle immer geladene Flinte in Bereitfchaft fetzt. Ein äufserft lebensvolles Bild und charakteriftifch in allem, dem dunftigen Himmel, dem Moorboden, den Typen der Thiere und Menfchen.

Die ungarifche Haide mit ihren Bewohnern hat der Maler in neuerer Zeit faft ausfchliefslich zum Vorwurf gewählt, während er im Beginne feiner künftlerifchen Laufbahn vorzüglich Bildniffe, Pferde- und Schlachtfcenen malte, Stoffe, die ihm durch feinen früheren Beruf nahe gerückt waren. Denn Thoren hat fich verhältnifsmäfsig fpät der Kunft zugewandt. Der Sohn eines Oberften, 1828 in Wien geboren, trat er ebenfalls ins Militär, wurde 1846 Offizier, machte in einem Dragoner-Regimente den ungarifchen Feldzug 1848/49 mit, und brachte dann als Rittmeifter und Adjutant des Feftungscommandanten Feldm.-L. Grafen Gorczkowski mehrere Jahre in Venedig zu. Im Jahre 1857 gab er der fchon frühzeitig rege gewefenen Neigung zur Kunft nach, verliefs den Dienft und ftudirte mehrere Jahre in Brüffel. Um die Mitte der fechziger Jahre wurde er nach Wien berufen, um das Bildnifs des Kaifers zu Pferde zu malen; das Gemälde erfchien auf der 1867er Ausftellung in Paris und wurde dem Kaifer Napoleon zum Gefchenk gemacht. Seit längerer Zeit hat er feinen bleibenden Aufenthalt in Paris genommen. Sein erftes gröfseres Gemälde war „Guftav Adolf's Tod"; „die Nähe des Wolfs" wurde 1869/70 gemalt und ift Eigenthum der Wiener Akademie der Künfte. Thoren ift Mitglied der Akademien zu Wien und Petersburg und ift als Soldat und als Künftler mehrfach decorirt worden.

Einen etwas ähnlichen Weg hat auch der unter dem Künftlernamen Canon bekannte Maler Alfred v. Strafchiripka gemacht. Derfelbe ift 1829 in Wien geboren. Nach dem Befuche des Gymnafiums und des Polytechnicums ging er an die Akademie, wo er jedoch nur einen Monat lang blieb; dann wurde er Schüler Waldmüller's, aber auch nur für die Dauer von fünf Monaten, und 1847 mufste er in das Militär eintreten. Bis 1854 diente er als Lieutenant in einem Küraffierregimente, aber nach feines Vaters Tode folgte er dem Drange zur Malerei, ohne eine Schule zu befuchen, wenn auch Rahl unverkennbar Einflufs auf ihn ausübte. Schon 1858 brachte der Autotidact ein grofses Bild

zur Ausſtellung, das durch Reproduction allgemein bekannte „Fiſchermädchen“. 1860 reiſte er mit dem Grafen Hans Wilczek nach London, um Thiere für den damals in Wien gegründeten zoologiſchen Garten zu erwerben. Auf der Rückreiſe nöthigte Krankheit ihn, in Karlsruhe zu bleiben, dort machte er ſich anſäſſig, heirathete und begann eine geregelte und ſehr fruchtbare künſtleriſche Thätigkeit. Während ſeines dortigen Aufenthaltes entſtanden auſser zahlreichen Bildniſſen die gröſseren Stücke: „der Rüdenmeiſter“, „Cromwell vor der Leiche Karl's I.“ für den Herzog von Coburg, „Mädchen mit einer Katze“, ferner Decken- und Wandgemälde für den groſsherzoglichen Warteſaal in Karlsruhe und für verſchiedene Häuſer in Frankfurt. 1869 ſiedelte er nach Stuttgart über. Nun folgten: „Africaniſche Löwenjagd“, „Flamingojagd“, „die Waffenhändler“, „Erdenglück“, „Diogenes“, „Mädchen mit Fiſchen“, „ein Page“, „Fiſchmarkt“, „Schmuckhändlerin“, „Bajadere“, Bilder für das römiſche Bad in Wien u. a. m. Auf der Wiener Weltausſtellung erhielt ſein neueſtes Werk, „die Loge des Johannes“, Allegorie der Verſöhnung der chriſtlichen Confeſſionen, die Medaille; das groſse Bild iſt in Zeit von drei Monaten vollendet worden. Ueberhaupt malt Canon erſtaunlich raſch, ein groſses Porträt in drei Sitzungen. Schon nach den von Canon gewählten Stoffen verſteht es ſich von ſelbſt, daſs er ein leidenſchaftlicher Jäger und Fiſcher iſt und viele Reiſen gemacht hat, ſo in Italien, Frankreich, Spanien, dem Orient. Die „Flamingojagd“, von Klaus radirt, zeigt uns links den Künſtler ſelbſt. — Canon verdankt ſeinen Ruf vor allem der Energie in der Zeichnung ſowohl wie in der Farbengebung, eine Energie die hier und da zum Excentriſchen neigt, aber ſeine Arbeiten unſtreitig den intereſſanteſten Erſcheinungen auf den Ausſtellungen anreiht.

Der Stecher dieſes Blattes, Johann Klaus, iſt 1847 in Wien geboren und hat ſich nach Abſolvirung der allgemeinen Malerſchule an der Akademie daſelbſt unter Profeſſor L. Jakoby zum Kupferſtecher ausgebildet.

Das vierte Heft des Albums enthält eine Originalradirung von Ferdinand Laufberger: „Bauern in der Ramſau“, welche uns dieſen Künſtler von einer Seite zeigt, welche wir ſchon bei Gelegenheit des Vorhangs erwähnten, nämlich als Humoriſten. Die in jedem Sinne „ſprechende“ Gruppe zeugt von der ungewöhnlichen Begabung Laufberger's für komiſche Charakteriſtik. Auſserdem bringen dieſes und die nächſtfolgenden Hefte fünf weitere Gruppen vom Opernvorhange, das Mittelbild, die Hochzeit, Siegesfanfare, Jagdfanfare und Sängerbund, hinſichtlich deren wir auf den Text zum erſten Hefte des Albums verweiſen; ebenſo was die Stecher der erſtgenannten beiden Blätter, Doby und Eiſenhardt anbelangt.

Die anderen drei Blätter ſind aus der Schule des Profeſſors Raab in München hervorgegangen.

J. L. Raab, in Schwaningen bei Ansbach 1825 geboren, wuchs in engen Verhältniſſen in Nürnberg auf, beſuchte die polytechniſche Zeichenſchule, arbeitete ſchon frühzeitig für die bekannte Kunſtanſtalt von Carl Mayer und wurde dann Schüler der Kunſtſchule unter dem Director Kupferſtecher Reindel. Mit 19 Jahren konnte er nach München an die Akademie gehen. Zwanzig Jahre lang war er dann thätig in Nürnberg, bis er 1868 die Berufung als Profeſſor an die Kupferſtecherſchule in München erhielt. Von gröſseren Platten lieferte Raab: „die Novize“ nach Petzl, „der Sturm“ und „noch keine Rückkehr“ nach Jakob Becker, „die Weinprobe“ und „der Morgenkuſs“ nach Flüggen, „Luther verbrennt die Bannbulle“ und „Luther heftet die Theſen an“ nach Leſſing, fünf Blätter der Kaulbach'ſchen Goethegalerie, „das Verhör beim Schullehrer“ nach Vautier, „die Erklärung“ nach Ramberg, „die Verlaſſene“ nach Kindler, die Bildniſſe Alexander's und Wilhelm's von Humboldt, Kant's, des Prinz-Gemahls Albert (für die Königin von England, zweimal), Kaulbach's im fünfzigſten Jahre u. a. m. In der letzten Zeit arbeitete er an der Madonna Tempi Raffael's und an einer Radirung nach Feuerbach. Er beſitzt zahlreiche Auszeichnungen.

Zu ſeinen Schülern gehört vor allen ſeine (1851 in Nürnberg geborene) Tochter Doris Raab, welche auſser dem vorliegenden Stiche „Jagdfanfare“ mehrere Platten nach alten Meiſtern geliefert hat und gegenwärtig an dem Stiche nach Piloty's Gemälde „Maria Stuart empfängt das Todesurtheil“ arbeitet.

Carl Rauſcher, welcher die „Siegesfanfare“ geſtochen hat, iſt 1841 in München geboren und war in der glücklichen Lage, von früh auf ſeinem Hange zur Kunſt folgen zu können. Nachdem er die Akademie in München abſolvirt hatte, trat er in die Schule des Profeſſor Thäter, bei welchem er den Cartonſtich erlernte, während deſſen Nachfolger Raab ihn dem Farbenſtich zuführte.

Der „Sängerbund“ endlich iſt von Wilhelm Schmidt aus Darmſtadt (geb. 1845) geſtochen, der ſich in ſeiner Vaterſtadt unter Chriſtian Hoffmeiſter, dann in Nürnberg ſelbſtändig, nachher in München unter A. Schultheiſs und jetzt unter Raab ſeiner Kunſt gewidmet hat.

Kleine Mittheilungen.

Album I. Band. Zu den in den erften fechs Heften unferes Albums enthaltenen 35 Blättern, welche einen ftattlichen Band bilden, wurden Titel und fyftematifches Inhaltsverzeichnifs gedruckt und diefelben gelangen mit dem 7. Hefte zur Vertheilung. Ein folider Einband ift jedenfalls der befte Schutz für die Albumblätter; paffende Einbanddecken, ähnlich den bekannten Album-Mappen und denfelben gleich im Preife, können auf Beftellung durch unfere Kanzlei oder durch Herrn E. A. Seemann in Leipzig beforgt werden. Von diefem erften Bande des Album fowie von Führich's Verlorenem Sohn werden nun auch gebundene Exemplare vorräthig gehalten und zwar in zwei Ausgaben, in elegantem Leinwandband mit Deckelverzierung und Goldfchnitt.

Album 1. Band	klein Fol.	52½ fl. ö.	= 105	Mark
„ 1. „	grofs Fol.	72 „ „	= 144	„
Führich	klein Fol.	20½ „ „	= 41	„
„	grofs Fol.	33 „ „	= 66	„

Album für 1874. Mit der Ausgabe der Publicationen für 1874 wurde bereits im Oktober 1873 begonnen. Da das Austragen derfelben an die Wiener Mitglieder nur durch die Diener der Gefellfchaft gefchieht, fo ift es nicht möglich, die Zuftellung allerorts gleichzeitig zu erwirken, und werden defshalb die P. T. Mitglieder, welche die Hefte gleich nach Erfcheinen zu erhalten wünfchen, hiermit erfucht, diefelben aus unferer Kanzlei gefälligft abholen zu laffen.

Als Gründer find feit letzter Mittheilung der Gefellfchaft beigetreten die Herren Lebrecht v. Guaita in Frankfurt a/M., Dr. Ad. Lafard in Berlin, Archibald Mac Lean auf Turze bei Dirfchau.

Künstlerhaus. Die von der Gefellfchaft an ihre Wiener Mitglieder zur Vertheilung gelangenden Eintrittskarten zu den Ausftellungen im Künftlerhaufe pr. 1874 gelten vom 1. Novbr. 1873 bis dahin 1874. Wiederholt wird hiermit erfucht, gleich bei Uebernahme auf die Karte den Namen des Befitzers einzutragen. Karten ohne Namen haben keine Gültigkeit.

Galeriewerk. Die von der Gefellfchaft unternommenen Nachbildungen nach alten Meiftern erhalten, infoweit dies nicht eine ganz befondere Gröfse unthunlich macht, das gleiche Papierformat und werden in einem Umfchlage mit dem Titel: „Galeriewerk der Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft“ ausgegeben. Als erftes Blatt diefes Galeriewerkes erfcheint foeben Unger's Radirung nach dem Altarbilde des h. Ildefonfo von Rubens.

Berichtigung. Auf einer kleinen Anzahl von Drucken von Richard Wagner's Porträt ift der Name des Malers irrthümlich Lembach (ftatt Lenbach) gedruckt worden.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

II. Jahrgang.
№ 2.

20. Februar.
1874.

Beiträge
u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst“, Wien IX., Schwarzspanierhaus Nr. 5, 1. Stiege, 2. Stock, Thür 20 zu richten.

MITTHEILUNGEN DER



GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST“.

Die „Mittheilungen“ erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis geliefert.

Die vervielfältigenden Künste auf der Weltausstellung.

(Kupfer- und Stahlſtich.)

Es würde den Plan und den Rahmen, der dieſen Blättern beſtimmt ward, weit überſchreiten, wollten wir uns hier in eine detaillirte Beſprechung aller Früchte einlaſſen, welche uns die verſchiedenen reproducirenden Kunſtzweige auf der Weltausſtellung geliefert haben. Andererſeits halten wir es dennoch für unſere Pflicht, unſeren Leſern und Mitgliedern ein kurzes, verläſsliches Reſumé über die Leiſtungen, welche die Intereſſen unſrer Geſellſchaft zunächſt berühren, vorzulegen. Wir werden daher im Folgenden aus dem offiziellen Berichte über Kupfer- und Stahlſtichdruck auf der Weltausſtellung, von Profeſſor Jacoby, einige Auszüge geben, welche unſre Beſtrebungen zu rechtfertigen und in ein helleres Licht zu ſtellen geeignet ſind. Nachdem der Bericht einen kurzen überſichtlichen Abriſs der geſchichtlichen Entwicklung des Kupferſtiches, der Gefahren und Kämpfe, die er zu beſtehen hatte, und insbeſondere der Schickſale und der Entwicklung der Technik deſſelben gegeben hat, fährt er fort:

»Der Kupferſtich macht ſeit ſeiner Ausbildung naturgemäſs denſelben Proceſs durch, wie die Malerei, der er ſich eng anſchlieſst, und der er zur Verbreitung ihrer Objecte dient. Die ſtiliſtiſche Richtung hat ſich bis auf die neueſte Zeit ſtets mehr des Grabſtichels als Mittel der Ausdrucksweiſe bedient, während der naturaliſtiſchen die Radirnadel das bequemere und leichtere Mittel wurde. Von einem Fortſchritt kann man deshalb nur inſofern beim Kupferſtich ſprechen, als gerade die letzten Jahre beſonders Aufklärung geſchaffen haben, was in den Bereich dieſer Kunſt gehört, und worin ſie durch nichts zu erſetzen iſt. Die Feinheit und Klarheit in der Form, die variabelſte Characteriſtik in der Behandlung des Stoffes wird heute nach ſo vielen Verſuchen dem Kupferſtich unbeſtritten verbleiben. Steht er für Publication überhaupt nicht mehr allein da, ſo braucht er andererſeits auch nicht mehr Irr- und Abwege zu gehen, zu denen ihn der Stahlſtich und die Speculation gedrängt hatte. Er kann heute, wie zur Zeit ſeiner glänzendſten Entwicklung das Kupfer allein benutzen und vermittelſt der Galvanoplaſtik und der Verſtählung eine durch keine Abnutzung der Platte beſchränkte Anzahl von Abdrücken erlangen«. — —

Oeſterreich, Deutſchland, Frankreich,

England und Italien legen faft gleichzeitig Zeugnifs dafür ab, dafs allerorts die Künftler fich wieder in aller Freude und Begeifterung an die Arbeit gemacht, numerifch am ftärkften aber Frankreich.

»Diefes Land, feit Gründung der Gobelins durch Ludwig XIV. an die Spitze geftellt, hat auch hier, feinen grofsen Traditionen getreu, den alten Ruf bewahrt, wenngleich Mandel im Stich bei der deutfchen, Unger in der Radirung bei der öfterreichifchen Abtheilung Qualitäten zeigten, die wir in der franzöfifchen nicht fanden».

»Oefterreich und Deutfchland vereint können nur einigermafsen ein Gegengewicht gegen das, alle andern dazwifchen liegenden Staaten, fo die Schweiz, Belgien und Holland, erdrückende Frankreich bieten«.

Italien, trotz vielverfprechender Anläufe, und England, wenigftens wenn man es nach den zur Ausftellung gefandten Objecten beurtheilt, kommen kaum in Betracht.

»Trotz bedeutender Lücken und obgleich die Parifer Chalcographie du Louvre die Ausftellung nicht befchickt hat, ftand Frankreich mit 69 Ausftellern und 182 Nummern gegenüber von Oefterreich mit 15 Ausftellern und 49 Nummern, Deutfchland mit 25 Ausftellern und 36 Nummern«.

»Das Mifsverhältnifs ift zu grofs, als dafs es nicht der Mühe werth wäre, näher beleuchtet zu werden. Sieht man aber in den Schaufenftern unferer Kunfthändler gleichzeitig faft nur franzöfische und englifche Stiche, fo wird es eine patriotifche Pflicht, die Sachlage zu erklären«.

Der Bericht erklärt das Uebergewicht Frankreichs aus der forgfamen Pflege, welche feit 200 Jahren alle Regierungen diefem Kunftzweige zuwandten. In der «Chalcographie du Louvre» werden jüngere Kräfte der Ausbildung zugeführt, die Stadt Paris forgt für grofsartige Aufträge, und endlich erhalten die Gefellfchaften für Kupferftich und Radirung, vornehme Private und die Zeitfchriften mit ihren nicht hoch genug anzufchlagenden künftlerifchen Beigaben ftets das allgemeine Intereffe für den Kupferftich rege.

»Den fo fundirten alten und neuen Inftitutionen Frankreichs hat Deutfchland wie Oefterreich faft nichts Gleichartiges entgegenzufetzen. Man ift verfucht, vom Zufall zu fprechen, wenn tüchtige Arbeiten das Tageslicht erblickt haben«.

»In Deutfchland hat der Staat in fchüchternfter Weife hie und da einmal eine Subvention ertheilt, wodurch beifpielsweife das »Spofalizio« von Stang in Düffeldorf entftand; vortreffliche Arbeiten, wie die von Raab, Fr. Vogel, Burger, Zimmermann und Anderen in München wurden mit grofsen Opfern zu Ende gebracht, um fchliefslich »Nietenblätter« für Kunftvereine zu werden. Willmann aus Carlsruhe tritt mit Beftellungen der Stadt Paris auf. Auch treffen wir in Deutfchland felten auf einen Verleger und ein fo bedeutender Künftler, wie Mandel, mufs unter den erfchwerendften Bedingungen feine Arbeiten dem Publikum zugänglich machen«.

»Die Anftrengungen, die einft Schinkel und Beuth machten, diefe Kunft zu heben, indem fie jungen Kräften die Mittel zur Ausbildung boten, den Staat die Fürforge für eine vortreffliche Druckerei tragen liefsen, werden bald als ein »nur momentaner Auffchwung» bezeichnet werden können«.

Nicht beffer ftand es in Oefterreich und lange Zeit bilden die Arbeiten Poft's faft allein die Oafen auf dem wüften Felde des öfterreichifchen Kupferftiches. Endlich wurde es doch auch hier etwas beffer.

»Das kaiferliche Oberftkämmereramt trat anregend und befruchtend auf. Die grofsen Stiche von Doby und Klaus wurden von ihm beftellt. In der Abtheilung für Kupferdruck befand fich die reichhaltige Sammlung der Schatzkammer in Radirungen unter der Direction des Schatzmeifters C. Leitner publicirt, und in dem Stich des Stefansdomes ift ebenfo einem feltenen Specialiften Bültemeyer Gelegenheit gegeben, fein Talent zu entfalten. Doch konnte dies allein noch nicht genügen; war doch felbft in Frankreich neben den bedeutenden Staats-Inftitutionen die neu gegründete »Société de gravure« in Paris von wohlthätigftem Einfluffe. Befonders im Hinblicke auf diefen Verein wurde daher hier in Wien, der frühere »Verein zur Beförderung der bildenden Künfte« in die »Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft« umgewandelt. Der Theilnahme der Genoffenfchaft der Wiener Künftler, die die Mitglieder

der neugebildeten Gesellschaft durch den freien Eintritt in ihre Ausstellungen heranzog, der thätigen Sympathie der Freunde graphischer Kunst ist es zu danken, dass nach kaum zweijährigem Bestehen heute schon die Einnahmen des früheren Vereins sich mehr als vervierfacht haben. Das junge Unternehmen zeigt uns nun in seiner Ausstellung unter einer Fülle kleinerer Albumblätter, worunter viele anziehende, leichte Radirungen neben kleineren durchgebildeten Stichen sind, auch schon im grösseren Format in einem Stich Sonnenleiter's, von dem auch das Blatt nach Knaus »die jungen Kätzchen« herrührt, Proben seiner Leistungsfähigkeit, — Proben, die sich den guten Arbeiten der französischen Ausstellung würdig an die Seite stellen lassen«.

»Bei dem stetigen Wachsen seiner Mittel konnte sich auch das Programm des Vereines erweitern, und die Inangriffnahme bedeutender Arbeiten gibt uns die erfreuliche Zuversicht, dass mit der Pflege dieses Kunstzweiges auch der Sinn für diese und für die Kunst im Allgemeinen verbreitet werden wird«.

Nachdem Jacoby auch den Kupferdruck und die Produktion religiöser Bilder besprochen, kommt er zu dem Schlusse:

»Das einfache Zahlenverhältniss, das numerische Uebergewicht Frankreichs allein zwingt uns schon, an eine Abhilfe zu denken.

Wir haben ersehen, dass das, was uns fehlt, nicht Mangel an Begabung ist.

An dem schnellen Erblühen und Umsichgreifen »der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst« haben wir ebenso erkannt, dass diese Kunst auch auf Theilnahme im Volke rechnen darf.

Was uns fehlt, sind die Kräfte und ihre ruhige, stetige Fortbildung in Institutionen, die dieses Ziel unverrückt im Auge behalten.

Einst war es die Lithographie, jüngst die Photographie, die ihre falschen Propheten erzeugten und dem Kupferstich den Boden entziehen wollten.

Es muss deshalb wie in Frankreich seit mehreren hundert Jahren, Fürsorge getroffen werden, dass die Sache, von allen Erfindungen und Zeitströmungen unbehelligt, sicher ihrer Wege gehe«.

Soweit der Bericht: wir wollen noch einige Worte über die Bestrebungen der Gesellschaft beifügen. Was die Gesellschaft bei ihrem kurzen Bestande auszustellen vermocht, konnten nur schüchterne, bescheidene Anfänge sein, denn die Kupferstecherkunst bedarf zu ihren Leistungen viel, sehr viel Zeit, und weil Zeit Geld ist, auch bedeutender materieller Mittel. Die letzteren, wenn auch noch immer nicht in jenem Masse, das volle freie Entfaltung gestattet, sind uns schon in den ersten beiden Jahren durch die »Freunde graphischer Kunst«, d. i. durch die sich immer mehrende Zahl der Mitglieder in solcher Weise zu Theil geworden, dass bereits folgende bedeutendere Unternehmungen begonnen werden konnten:

1) ein grosser Stich Jacoby's nach Rafael's Schule von Athen.
2) ein gleich grosser Stich von Sonnenleiter nach dem »Venusfest« von Rubens im Belvedere.
3) ein Stich Vogel's in der Grösse der Mandel'schen »Bella di Tiziano« nach dem Portrait Van Dyck's der »de Tassis«.
4) ein Stich des Professors Raab in gleicher Grösse nach dem sogenannten Portrait Wallenstein's desselben Meisters, beide in der Liechtenstein-Gallerie.
5) ein grosser xylographischer Farbendruck, den Schönbrunner und Paar nach dem Dreifaltigkeitsbilde Albrecht Dürer's im Belvedere herstellen.
6) eine grosse Chromolithographie nach Carpaccio, ausgeführt von dem Maler Pittner nach einem von ihm selbst im Auftrage der Gesellschaft in Venedig hergestellten Aquarelle. Es werden diesem Bilde mehrere andere desselben Meisters nachfolgen.
7) die Grüne Passion von Albrecht Dürer in der Albertina, zwölf Blätter in clair obscur Holzschnitt von Bader.
8) »der Hannibalzug« von Rethel in Holzschnitt, gezeichnet von Professor Bürckner in Dresden.
9) ein neuer bereits vollendeter grosser Stich von Sonnenleiter nach Kurzbauer's »ereilten Flüchtlingen«.

Diese bereits in vollem Zuge begriffenen grösseren Unternehmungen bedingen an Künstlerhonorar allein einen Aufwand von mehr als 100,000 fl.

Es ſind ferner theils nahezu vollendet, theils in der Arbeit begriffen zahlreiche kleinere Stiche, Radirungen und Holzſchnitte:

a. Für das Album nach modernen Künſtlern, mit welchem die Geſellſchaft praktiſche Kunſtgeſchichte der Gegenwart betreibt, und in welchem nach und nach die ſämmtlichen hervoragenderen Künſtler der Neuzeit vertreten ſein ſollen.

b. Für das Galleriewerk, das im Beginne vorzugsweiſe die älteren Meiſterwerke der Gallerien Wiens bringen wird. Die noch heuer auszugebende nächſte Lieferung dieſes Galleriewerkes — die erſte Lieferung enthält Unger's groſse Radirung nach Rubens', S. Ildefonſo — wird ein xylographiſcher Farbendruck Paar's nach A. Oſtade's »Kegelwerfern« in der Albertina enthalten.

Wir heben ferner den in dieſe Serie gehörenden nahezu vollendeten Stich Sonnenleiter's nach dem Bilde »Boreas entführt die Oreithyia« von Rubens in der Gallerie der Wiener Kunſtakademie hervor, den dieſer Künſtler als Vorſtudie zu dem groſsen Rubensbild in Angriff nahm.

c. Für die in Gemeinſchaft mit dem ungariſchen Landes-Vereine für bildende Künſte auszugebende National (Eſterházy) Gallerie.

d. Für Original-Radirungen moderner Künſtler.

Dieſe zahlreichen kleineren Blätter erfordern weitere 50,000 fl.

Wenn die Geſellſchaft demnach in ſo ausgedehntem Maſse bereits zu wirken vermochte, ſo beweiſt dies wohl, daſs die im Weltausſtellungs-Bericht angedeutete Lücke ſich auszufüllen beginnt, daſs der Kunſtſinn rege wird, und auch künſtleriſche Kräfte ſich zu bilden anfangen.

Um das glücklich Begonnene aber auch in gleicher Weiſe durchzuführen, und um unſeren Beſtrebungen weiteren Erfolg, unſerem Programme die nothwendige Ausbildung zu ſichern, iſt es nothwendig, daſs Künſtler und Kunſtfreunde thatkräftigſt zuſammen wirken.

Wir richten daher die Aufforderung: an die Künſtler überhaupt, daſs ſie unſeren Beſtrebungen ihre Aufmerkſamkeit und ihr Intereſſe zuwenden, die Reproduction ihrer Werke uns zugänglich machen, oder ſelbſt Original-Radirungen vornehmen: an die Kupferſtecher, Radirer und Holzſchneider insbeſondere, daſs ſie ſich um uns ſchaaren und uns auch mit kleineren Arbeiten unterſtützen, da die Gröſse nicht der entſcheidende Maſsſtab für ein Kunſtwerk iſt, und es nicht thunlich iſt, alle gleichzeitig mit gröſseren Aufgaben zu betheiligen, endlich nur auf dieſe Weiſe es möglich wird, auch die bedeutenderen reproducirenden künſtleriſchen Kräfte unſeren Mitgliedern nach und nach vorzuführen: an unſere Mitglieder, daſs ſie unſere Publicationen weiter verbreiten und bekannt machen, daſs ſie uns neue Freunde werben und dieſe in unſerer Kanzlei anmelden.

Wir hoffen endlich auch bei jenen Stellen, die, was in Frankreich ſeit 200 Jahren geſchieht, in Deutſchland und Oeſterreich nachzuholen haben, auf Unterſtützung und Förderung.

ALBUM-TEXT.

Teutwart Schmitson, von welchem das dritte Heft des Albums »Scheuende Ochſen«, das fünfte »Pferde im Schnee«, beide Stücke in Radirung von Klaus, enthält, hat einen ganz ſeltſamen Entwickelungsgang genommen, deſſen Kenntniſs erſt ſeine künſtleriſche Erſcheinung verſtändlich macht. Er wurde zum Autodidakten förmlich erzogen. Der Major, ſpäter Oberſtleutnant Schmitson, öſterreichiſcher Militärbevollmächtigter am deutſchen Bundestage, lieſs ſeine Kinder grundſätzlich keine Schule beſuchen, und der 1830 in Frankfurt geborene Sohn durfte erſt mit zehn Jahren beten lernen. Teutwart's Talent zum Zeichnen äuſserte ſich ſehr früh und gleich in ganz beſtimmter Richtung; ſchon als kleines Kind zeigte er Vorliebe für gewiſſe Motive, wie z. B. Pferde, die in die Schwemme geritten werden, und für gewagte Verkürzungen der mit einander ſpielenden Thiere. Dies Talent erkannte der Vater und ſchätzte es in hohem Grade, aber auch dies

follte dem väterlichen Syftem gemäfs fich völlig felbftändig ausbilden. Der Sohn erhielt keinen Lehrer, durfte kein Atelier befuchen, von Vorbildern lernte er faft nichts kennen, als die Sammlung des Städel'fchen Inftituts, und er fing an in Oel zu malen, ohne von Jemand in der Technik angeleitet zu fein. Nach dem rafchen Hinfterben feiner ganzen Familie zu Anfang der fünfziger Jahre ging der nun frei gewordene Jüngling nach Düffeldorf, wo fein erftes gröfseres Gemälde (jetzt in der Galerie in Karlsruhe) gröfseres Auffehen erregte. Von dort fiedelte er bald nach Karlsruhe, 1857 nach Berlin über, 1860 und 1861 folgte ein Aufenthalt in Italien, und dann feine Niederlaffung in Wien, wo er fich ganz befonders wohl fühlte und ihm durch Gsell und den Kunfthändler Sedelmeyer Aufträge zur Genüge wurden. Durch Profeffor Guftav Richter aus Berlin im Haufe des Fürften Kinsky eingeführt, erhielt er die Aufgabe, die Fürftin zu Pferde und in dem reichen Sarazenencoftüm zu malen, in welchem diefelbe bei dem Carroufsel zum Beften der Ueberfchwemmten mitgewirkt hatte. Diese Tage gemeinfamen Schaffens mit einem lieben Freunde, im Kreife ausgezeichneter Menfchen, follten die letzten Sonnenblicke in feinem Leben werden. Vor der Staffelei, auf welcher das Bildnifs der Fürftin ftand, bemerkte er plötzlich eine Verdunkelung feines Augenlichts — das erfte Symptom der furchtbaren Bright'fchen Nierenkrankheit. Vom Mai bis September 1863 fah er fo mit vollem Bewufstfein dem Tode entgegen, qualvolle Leiden mit heldenhafter Standhaftigkeit ertragend, umgeben von unvollendeten Bildern, die er kaum noch zu erkennen vermochte. Am 2. September ftarb er, aufs tieffte betrauert von allen, welche dem fchönen, hochbegabten und in jedem Sinne anziehenden Künftler näher geftanden hatten. Seine zahlreichen Werke bewegen fich faft fämmtlich auf demfelben Gebiete: »Pferde im Schneefturm«, »Vorfpann«, »Ungarifche Pferde, vor einem todten Pferde fcheuend«, »Durftendes Vieh«, »Heimkehr vom Felde« u. f. w., und auch aus Italien brachte er gröfstentheils Motive aus dem Thierleben mit, Pferde in der Campagna u. dgl.; doch würde er bei längerem Leben wohl zu Schöpfungen umfaffenderer, mannichfaltigerer Natur übergegangen fein, wie verfchiedene Porträts von wunderbarer Aehnlichkeit und fchärffter Charakteriftik, und eine Radirung, »Venus kehrt nach dem Tode des Adonis nach Paphos zurück«, andeuten. Auch mit architektonifchen Entwürfen befchäftigte er fich, und feine Lieblingsidee war, einmal eine Villa oder einen Palaft vollftändig künftlerifch ausftatten zu können.

Adolf Eberle, der mit feinen ernften und heiteren Scenen aus dem Leben glücklich die Bahn betreten hat, auf welcher Knaus und Vautier allen Jüngeren vorleuchten, ift 1843 (11. Jan.) in München geboren und Sohn des Malers Robert Eberle. Er befuchte frühzeitig die Akademie, ward in feinem fiebzehnten Jahre Schüler Piloty's und malte im nächften Jahre fein erftes Bild: die Pfändung der letzten Kuh. In des Meifters Atelier, wo er drei Jahre verblieb, und nachher vollendete er eine grofse Anzahl von Genrebildern; fo: Vorpoftenfcenen, mehrere Epifoden aus dem dreifsigjährigen Kriege, z. B. eine Lagerfchule, Einquartirung von Panduren in einer Schule (Zeit des fiebenjährigen Krieges), verunglückte Mufikprobe, Scenen aus dem bayerifchen und fchwäbifchen Bauernleben, Hochzeitstanz, nach der Taufe (erhielt auf der Ausftellung in Wien 1868 die Medaille), Backfifche, dem Tanz zufchauend, Zitherunterricht, Kinderidyllen, Jagdfcenen u. a. m.

Das von Unger radirte Gemälde »Pfändung«, welches fich in der Hamburger Kunfthalle befindet, darf in feiner Einfachheit und Wahrheit vortrefflich genannt werden. Der Künftler hat melodramatifche Effecte verfchmäht, weder dem einen Theil Brutalität noch dem andern Sentimentalität angedichtet. Der traurige Act wird von den Beamten mit gefchäftsmäfsiger Gleichgültigkeit vollzogen, von der armen Familie mit jener ftummen Refignation erduldet, welche wahrhaft ergreifend wirkt.

Im fechften Hefte des Albums begegnen wir abermals einem Zögling der Münchener Schule, aber aus einer früheren Periode, Hermann Kauffmann. Das Blatt »Norddeutfche Haidelandfchaft« verräth die feinfte Auffaffung für das Malerifche in jenen Flachländern, welche in Willibald Alexis ihren Poeten gefunden haben. Der Sandboden, der Zeuge der langen Herrfchaft des Meeres auf diefen Gebieten, gewährt nur fpärlich die Mittel, mit denen für gewöhnlich der Landfchafter wirkt; felten unterbricht eine Oafe die endlofe, höchftens von kurzem Geftrüpp unterbrochene, gewellte Ebene, durch welche Menfchen und Thiere, tiefe Spuren zurücklaffend, fich mühfam in der Sonnenglut hinarbeiten. Das Naturgefühl in der Darftellung des Malers ift in der meifterlichen Radirung Unger's auf das vollkommenfte gewahrt. — Kauffmann fchildert hier feine Heimath. Er ift am 7. Novb. 1808 in Hamburg geboren. Durch Gerdt Hardorff vorbereitet, ging er 1827 nach München, befuchte im Winter die Akademie und benutzte die Sommermonate gemeinfchaftlich mit vielen Studiengenoffen, namentlich Landsleuten, zu Studienreifen in das bayerifche und tiroler Hochland, deffen heutzutage altbekannte

Partien die jungen Künſtler ſozuſagen erſt entdeckten. Der ſo gut benutzte Münchener Aufenthalt währte bis 1833, in welchem Jahre Kauffmann durch Oeſterreich und Deutſchland nach Hamburg zurückkehrte. Hier wendete er nun ſeine Aufmerkſamkeit dem maleriſchen Reiz der heimiſchen Gegenden zu; doch beſuchte er auch Norwegen, um ſeine den Alpen verwandte und doch in ihrer Abgeſchloſſenheit und ihrem Ernſt ſo eigenthümliche Gebirgsnatur kennen zu lernen und in den Kreis ſeiner Darſtellungen aufzunehmen. Die Zahl ſeiner Arbeiten, neben Oelbildern auch Aquarelle, Federzeichnungen und einige Radirungen, iſt ſehr groſs. Die Bilder aus früherer Zeit behandeln zuweilen figurenreiche Vorwürfe, wie das Innere einer Poſtſtube, ein Bärentanz im Dorfe, Abzug von der Alm u. dgl. m., während die ſpäteren ſich durch einfachere Mittel und breitere Behandlung auszeichnen. Zu ſeinen Bildern aus der nordiſchen Natur gehören zahlreiche Winterſtücke, Schneeſtürme, ſchlechtes Wetter u. ſ. w., alle echt maleriſch aufgefaſst und von anziehender Wirkung. — Das Original der »Norddeutſchen Haidelandſchaft« befindet ſich im Beſitze des Herrn Pius Warburg in Altona.

Ueber Karl Rahl, von deſſen Opernvorhang zunächſt zwei Blätter: Argonautenfahrt und Fries, in Stichen von Klaus das Album zieren, werden unſere Leſer keine umſtändliche Abhandlung erwarten. Lange verkannt und zurückgeſetzt, erlebte der Künſtler doch ſeine Rehabilitation, ſo an der Akademie, welche den 1850 Entfernten 1863 wieder in den Kreis ihrer Lehrer aufnahm, wie in der Schätzung der Kunſtwelt, und ſein am 9. Juli 1865 erfolgter Tod hat den Anlaſs zu ſo allſeitiger Würdigung ſeiner Bedeutung gegeben, daſs wir uns auf die Recapitulation der Hauptdaten ſeines Lebens beſchränken dürfen. Karl Rahl war 1812 in Wien als Sohn des (1843 verſtorbenen) Profeſſors der Kupferſtechkunſt an der Akademie geboren. Das Gemälde »David in der Höhle Abdullam« trug ihm 1832 den groſsen akademiſchen Preis ein und ſomit die Möglichkeit eines Aufenthalts in Italien. In Rom malte er »Hagen bei Sigfried's Leiche« (1835), »Manfred's Tod bei Benevent« (1836). Auſserdem mögen von ſeinen Werken, deren Zahl im Jahre 1863 ſich auf 558 Staffeleibilder und 413 Bildniſſe, ungerechnet die Entwürfe etc., belief, nur noch erwähnt ſein: »Manfred's Einzug in Luceria« (1846), »Biſchoff Kollonitz, der die Chriſtenkinder aus dem türkiſchen Lager führt«, »Arion«, »ſchlafende Bacchantin«, »Hercules und Omphale«, »die vier Elemente«, »Oreſt von den Furien verfolgt«, »Cimbernſchlacht«, »Nero durch das brennende Rom getragen«, »Bacchus und Ariadne«, »Odyſſeus bei Alkinoos«, «Paris entführt Helena«, »Jaſon raubt das goldene Vlieſs«, »Perſeus und Andromeda«, «die Opferung Iphigeniens«, die Fresken im groſsherzoglichen Schloſſe in Oldenburg, die Fresken im Todesco'ſchen Palais (Parismythe), der Fries für die Akademie in Athen, und endlich ſeine Compoſitionen für den Opernvorhang in Wien, welcher nach ſeinem Tode von mehreren ſeiner Schüler ausgeführt worden iſt.

Benjamin Vautier iſt 1830 in Morges im Canton Waadt geboren. Schweizer von Geburt, darf ihn als Künſtler Deutſchland für ſich in Anſpruch nehmen. Denn nicht nur machte er ſeine Schule in Düſſeldorf durch, wo ſein Lehrer Rudolf Jordan, der gemüthlich-humoriſtiſche Meiſter, auf ſeine Richtung beſtimmenden Einfluſs nahm: in allen ſeinen Gemälden lebt durchaus deutſches Empfinden, deutſche Lebensanſchauung. Von der groſsen Zahl ſeiner Werke mögen nur genannt werden: »die Kirchenſänger«, »Abreiſe mit dem Dampfſchiff«, »Sonntag in Schwaben«, »Hauſirer unter württembergiſchen Bauern« (Galerie in Baſel), »nach der Beerdigung« (Stadt-Muſeum in Köln), »Ueberfahrt über den Brienzer See«, »der erſte Tanzunterricht im Schwarzwalde« (National-Galerie in Berlin), »der geſchlichtete Streit«, »die Obſtdiebe, die dem Dorfſchulzen vorgeführt werden«, «das Begräbniſs« etc. etc. Seine Zeichnungen zu Immermann's Oberhof gelten mit Recht als Perlen deutſcher Illuſtrationskunſt. In dem Blatte »Im Walde«, mit welchem Vautier in unſerem Album vertreten iſt, ſpricht ſich ſo recht ſein fein emfindendes und ſchlicht ſich gebendes künſtleriſches Naturell aus. Der blühende Knabe und die von der Jahre Laſt gebeugte, aber noch rüſtige Groſsmutter, welche die runzelige, von vieler Arbeit erzählende Hand behütend um den vom Schlaf überwältigten Kleinen legt und gedankenvoll vor ſich hinblickt: es iſt einer jener Gegenſätze, deren rein menſchlicher Inhalt Dichter und Maler immer wieder ergreift, und, ſo wahr, ſo ungeſucht behandelt, auch ſtets dem Hörer oder Beſchauer auf's neue Theilnahme abgewinnen wird.

Schlieſslich bringt uns das ſechſte Heft wieder eine Malerradirung. Auguſt Schäffer hat aus Salzburg, dieſer unerſchöpflichen Fundgrube für Landſchafter, den Militärfriedhof gewählt, der mit ſeinen mächtigen Bäumen wie das Ideal einer Stätte der ewigen Ruhe erſcheint. Der am 30. April 1833 in Wien geborene Maler, aus einer ärztlichen Familie ſtammend, ſollte ebenfalls dieſen Beruf ergreifen, wandte ſich aber im achtzehnten Jahre der Kunſt zu und bildete ſich an der Wiener Akademie unter Prof. Steinfeld aus. Nach einer im Jahre 1856 nach Deutſchland unter-

nommenen Reiſe ſtellte er ſich auf eigene Füſse. Gleich ſein erſtes gröſseres Gemälde wurde vom öſterreichiſchen Kunſtverein (1857) angekauft; ſein »Strand an der Nordſee« erwarb ſich auf der erſten deutſchen Ausſtellung in München Anerkennung und brachte dem Künſtler in Straſsburg 1859 die Medaille. Seitdem hat er eine groſse Zahl von Bildern, meiſt aus den öſterreichiſchen und bayeriſchen Alpen, dann vom deutſchen Meeresſtrande, vollendet. Schäffer iſt vorzugsweis der Maler des Waldes. Wir nennen: »Einſamer See«, »ungariſcher Eichenwald«, »Allee von Kufſtein«, »der Lauterſee«, »Weiher bei Salzburg«, (im Beſitze Sr. Maj. des Kaiſers von Oeſterreich), »Meeresſtrand« (im k. k. Belvedere), »Buchenwald im Herbſt« und »im Moor« (beide Eigenthum des Herrn Heidl), »Eichenwald« (Abendſtimmung), »am Meere« (Ebbe), »Waldesausgang» (Motiv bei Salzburg), »Winterabend« (Motiv aus Steiermark), »Herbſtlandſchaft« (Eigenthum des Staates), »Mondaufgang« (Eigenthum des Prof. Späth). Für das in der Mitte der fünfziger Jahre erſchienene »Wiener Künſtleralbum« zeichnete er »Motiv bei Meran« und »Strand an der Nordſee« auf Stein. Die vorliegende Radirung gehört zu des Künſtlers erſten Verſuchen in dieſer Technik.

B. Bucher.

Kleine Mittheilungen.

Kunstwissenschaftliches Comité. In der Sitzung des Curatoriums vom 30. Januar wurde eine neue Geſchäftsordnung berathen und angenommen und gleichzeitig die Wahl eines Comité's beſchloſſen, das zur Aufgabe hat, die Publikationen der Geſellſchaft vom kunſthiſtoriſchen Standpunkte aus zu begutachten, und auch berechtigt iſt, Vorſchläge zu Publikationen nach älteren Meiſterwerken aus eigener Initiative dem Verwaltungsrathe zu erſtatten. Die, die Publikationen begründenden und erläuternden Gutachten und Vorſchläge des Comité's werden in die »Mittheilungen« aufgenommen. Die Wahl des Comité's findet in der nächſten Sitzung ſtatt.

Comité zur Ergänzung des Curatoriums. In das Comité, dem nach den Statuten die Vorſchläge zur Ergänzung des Curatoriums zukommen, wurden die Herren Altgraf Hugo Salm und Leopold Lieben gewählt.

Als Gründer iſt der Geſellſchaft beigetreten Herr Ad. Fröhlich in Berlin.

Rechnungs-Revision. Die von der Generalverſammlung zur Rechnungsreviſion gewählten Herren Matzenauer und Moriz Gerold haben die Prüfung bereits vorgenommen, und die Rechnungen richtig und in Ordnung befunden.

Das Albumheft VIII wird an die Mitglieder, die den vollen Jahresbeitrag leiſten, im April ausgegeben werden. Dieſelben erhalten ferner als zweite Lieferung des Galeriewerkes für das Jahr 1874 die »Kegelſpieler« von Ad. van Oſtade im Holzfarbendruck. Die Zeit der Ausgabe des obengenannten Blattes können wir mit Beſtimmtheit noch nicht angeben.

Rethel's „Hannibalzug". Die »Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt« hat von der Wittwe Rethel's das Recht zur Vervielfältigung des »Hannibalzuges« erworben, und die xylographiſche Reproduction dem Herrn Profeſſor Bürckner in Dresden übertragen. Es iſt gegründete Ausſicht vorhanden, daſs dieſes bedeutende Werk ſchon im Laufe des nächſten Jahres in die Hände der Mitglieder gelangen werde.

Reproduction Carpaccio's. Der Maler Franz Pitner hat im Auftrage der Geſellſchaft eines der künſtleriſch und kunſtgeſchichtlich überaus intereſſanten und werthvollen Bilder Carpaccio's in der Akademie zu Venedig kopirt. Das vortrefflich gelungene Aquarell iſt gegenwärtig im Wiener Künſtlerhauſe ausgeſtellt, und wird ſodann von Pitner ſelbſt in Farbendruck in der Gröſse ſeiner Copie reproducirt werden.

Mit dem ungarischen Landesverein für bildende Künste in Peſt wurde von der »Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt« ein Vertrag geſchloſſen, nach welchem alle Jahre drei bis vier der hervorragendſten Kunſtwerke der Nationalgalerie auf gemeinſame Koſten publicirt werden ſollen. Wenn man berückſichtigt, daſs unter der genannten Galerie die herrliche Eszterházy-Galerie mit verſtanden iſt, die erſt vor wenigen Jahren von Wien nach Peſt transferirt wurde, und die einen integrirenden Beſtandtheil der Kunſtſchätze Ungarns bildet, ſo wird man gewiſs mit uns freudige Hoffnungen auf dieſe neue Verbindung zweier ſo groſser Vereine ſetzen.

Künstlerhaus-Karten. In Folge mehrfacher Reclamationen ſehen wir uns veranlaſst, den Mitgliedern mitzutheilen, daſs ihre Eintrittskarten zu den Ausſtellungen im Künſtlerhauſe nur für die auf denſelben genannten Perſonen, beziehungsweiſe deren Familien Giltigkeit beſitzen.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

II. Jahrgang.
№ 3.

20. März.
1874.

MITTHEILUNGEN DER



GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST".

Beiträge
u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst", Wien IX., Schwarzspanierhaus Nr. 5, 1. Stiege, 2. Stock, Thür 20 zu richten.

Inserate
à 4 Sgr. für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst" (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.

Die „Mittheilungen" erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis geliefert.

Geschäftsbericht des Verwaltungsrathes für das Jahr 1872—73.

Der Verwaltungsrath, dem heute die Bericht-Erstattung über die Ergebnisse des zweiten Vereinsjahres obliegt, ist in der erfreulichen Lage, constatiren zu können, dass sich dieselben, so wie im ersten Jahre, nach allen Richtungen hin fortschreitend günstig gestalten.

Wir haben gewonnen an der Zahl der Mitglieder, und dadurch an materiellen Mitteln, wir haben bedeutend gewonnen an künstlerischen Kräften.

Es sind uns 333 neue Mitglieder zugewachsen, darunter 15 Gründer und 257 mit dem vollen Jahresbeitrage von 15 fl. od. 10 Thlr.

Ein den gewöhnlichen Wechsel überschreitender Abgang und zwar in der Zahl von 74, hat sich nur bei den Mitgliedern mit dem geringsten Beitrage von 5 fl. ergeben; wahrscheinlich aus dem Grunde, weil das Künstlerhaus in dem abgelaufenen Ausstellungsjahre vermiethet war. An directen Mitgliederbeiträgen für das Rechnungsjahr 1872/73 sind eingegangen: 21,042 fl. 50 kr. gegen 17832 fl. des ersten Jahres, also um 3210 fl. 50 kr. mehr als im Vorjahre. Ausserdem wurden von neu eingetretenen Mitgliedern Hefte aus früheren Jahren nachbezogen im Werthe von 3502 fl. 50 kr.

Die Bilanz für 1872/73 weiset einen Ueberschuss aus von 3015 fl. 38 kr., welcher nach dem Beschlusse des Curatoriums vom 1. März 1873 dem Betriebsfonds zuzuwenden ist, der sich dadurch von 12196 fl. 1 kr. auf 15211 fl. 39 kr. erhöht.

Die sämmtlichen Mittel des Betriebsfonds befinden sich, mit Ausnahme des Betrags von 691 fl. 73 kr. für einen Vorrath an Umschlagpapier, in den Händen von Künstlern als Ratenzahlungen für in Arbeit befindliche Stiche und sonstige Kunstwerke. Die am 31. December 1873 abgeschlossene Gebahrungs-Uebersicht weiset diesfalls sogar die Summe von 20027 fl. 25 kr. aus. Es sind jedoch unter dieser Summe circa 6000 fl. begriffen, welche als Vorschusszahlungen für das Jahr 1874 in der nächsten Bilanz bereits in Abschreibung kommen.

Im Mappenconto ergibt sich nun ein kleiner Ueberschuss mit 30 fl. 42 kr., der sich nach Verkauf des vorhandenen kleinen Vorrathes wohl noch etwas steigern wird. Es sind gegen 600 Mappen an die Mitglieder abgegeben worden. Dass dennoch nicht ein höherer Ueberschuss erzielt wurde, hat zum

Grunde, dafs die Mappen nahezu um den Herftellungspreis abgegeben wurden, um den Mitgliedern eine elegante Decke für die Albumblätter um den möglichft geringen Preis zu verfchaffen.

Der Ueberfchufs im Conto »Kunfthandel« mit 744 fl. 69 kr. wurde aus dem Grunde nicht fchon jetzt dem Betriebsfonds zugefchrieben, weil die Einbände für das Album und für die Zeichnungen von Führich noch zu bezahlen find. Es wurden jedoch feit Abfchlufs der Rechnung bereits mehrere gebundene Exemplare des Albums verkauft, fo dafs der obige Ueberfchufs in der nächften Bilanz ungefchmälert wird dem Betriebsfonds zugefchrieben werden können.

In der angefchloffenen Bilanz für das Vereinsjahr 1872/73 und der Gebahrungs-Ueberficht für das Solarjahr 1873 ift nur die reine Geldbewegung mit ihren Refultaten dargeftellt, wie fie fich bei den verfchiedenen Verrechnungs-Objecten ergab. Eine Bezifferung des Inventars der Gefellfchaft hat hierbei nicht ftattgefunden. Rückfichtlich desfelben kommt hauptfächlich der fehr werthvolle Beftand an Kupfer- und Stahlplatten in Betracht. Es find deren am heutigen Tage 58 vorhanden. Von allen Kupferplatten ohne Ausnahme find galvanifche Hochplatten in unferem Befitze, was uns in den Stand fetzt, ftets vollkommen fcharfe Abdrücke liefern zu können.

Wir befitzen ferner zwei Oelgemälde »die Schlacht von Liffa« von *Bolonachi* und »Militärfriedhof in Salzburg« von *Schäffer*, die zu Gunften des Betriebsfonds verkäuflich find. In Commiffion bei Kunfthändlern exiftiren Publicationen von uns im Werthe von 7000 fl.

An reproducirenden Künftlern, welche unferm Unternehmen neu gewonnen find, nennen wir vor allem Profeffor *Bürkner* in Dresden, der die Ausführung des Rethel'fchen »Hannibalzugs« in Holzfchnitt übernahm, die Kupferftecher *Burger* in München und *Büchel* in Dresden, die vorläufig an kleineren Stichen nach älteren Meiftern arbeiten, dann den ausgezeichneten Xylographen *Hecht* in München und für den chromolithographifchen Druck den Maler *Pitner*.

Von Künftlern, von denen wir Gemälde zur Reproduction erwarben, nennen wir *Wilhelm Kaulbach*, *Ramberg*, *Piloty*, *Diez*, *Schleich*, *G. Richter*, *L. Richter*, *Knaus*, *Angeli*, *Max*, *Lindenfchmit*, *Lier*, *Gabl*, *Schmidl*, *Schirmer*, *Leffing*, *Gude*, *Hermann Kaulbach*, *Munkacsy*, *Horowitz*, *Than*, *Leop. Müller und Obermüllner*.

Die Künftler Wiens und Münchens werden dadurch in unferen Publicationen reich vertreten fein: unfer Augenmerk wird fich nun zunächft auf die übrigen deutfchen Schulen, namentlich die von Düffeldorf und Berlin richten und wir denken dabei befonders die bedeutenderen Erfcheinungen auf der Wiener Weltausftellung zu berückfichtigen. Auch follen dann die hervorragenderen Kunftwerke Frankreichs, wie fie auf der Ausftellung zu fehen waren, in den Kreis unferer Publicationen gezogen werden, fo dafs in nicht zu ferner Zeit, wenn es uns möglich ift, in gleicher Weife, wie bisher, fortzufahren, die fämmtlichen bedeutenderen Künftler der Gegenwart in unferem Album vertreten fein werden.

Die fchon in Arbeit befindlichen gröfseren Stiche und Holzfchnitte haben grofse Fortfchritte gemacht.*)

Profeffor Jacoby hofft die »Schule von Athen« in zwei bis drei Jahren zu vollenden. Vogel will mit dem Portait der »Louife de Tassis« in einem Jahre fertig werden. Sonnenleiter's« »Ereilte Flüchtlinge« erfordern nur noch die letzte Feile. Von der »Grünen Paffion« nach Albrecht Dürer ift das erfte Blatt fertig. Die übrigen werden nun auf Grund der bei diefem Blatte gewonnenen Erfahrungen rafcher folgen können.

Das »Kegelwerfen« von A. Oftade in Holzfarbendruck von Paar ift fo weit vorgefchritten, dafs wir hoffen dürfen, dasfelbe noch im Jahr 1874 unferen Mitgliedern übergeben zu können.

Am meiften zurück ift die »Dreifaltigkeit« von Albrecht Dürer. Schönbrunner war gehindert, die Zeichnung auf dem Holzftocke zu vollenden, weil während der Weltausftellung das Original im Belvedere zum Copiren nicht zugänglich war.

*) Die theilweife Wiederholung der fchon im vorigen Hefte gefchehenen Aufzählung läfst fich im Gefchäfts-Berichte nicht umgehen.

In Ausführung der Beſchlüſſe des Curatoriums vom 1., 14. und 22. März v. J. haben wir:

1. dem Kunſtverein in Prag die Zeichnungen Führich's »Der verlorene Sohn« für ſeine Mitglieder überlaſſen. Das Erträgniſs wird dem Betriebsfonds zu Gute kommen.

2. mit dem Kupferſtecher Sonnenleiter einen Vertrag abgeſchloſſen, nach welchem er das «Venusfeſt» von Rubens im Belvedere binnen acht Jahren für die Geſellſchaft in Kupfer in groſsem Formate zu ſtechen übernahm. Dieſes höchſt werthvolle Blatt wird ſeiner Zeit natürlich nur jenen Mitgliedern überlaſſen werden können, die mindeſtens fünf bis ſechs Jahre der Geſellſchaft angehören.

Als Vorſtudie zu dieſem groſsen Blatte hat Sonnenleiter einen kleineren Stich nach Rubens in der Arbeit, der, auſserordentlich gelungen, zu den ſchönſten Hoffnungen für den groſsen Stich berechtigt.

3. mit dem Profeſſor Raab in München einen Vertrag abgeſchloſſen, nach welchem er das ſogenannte Portrait «Wallenſteins» von Van Dyck in der Liechtenſtein-Gallerie in Wien für die Geſellſchaft binnen drei Jahren in Kupfer zu ſtechen ſich verpflichtet. Er kommt im Frühjahr nach Wien, um die Zeichnung für den Stich herzuſtellen.

4. von Ludy in Berlin die Platte nach Führich's «Roma» gekauft.

5. von der Wittwe Rethel's das Recht zur Vervielfältigung des «Hannibalzuges» erworben, und dem Profeſſor Bürkner in Dresden das Werk zur Ausführung im Holzſchnitt übergeben. Dasſelbe dürfte binnen einem Jahre zur Vollendung gelangen.

6. den Maler Pitner nach Venedig geſendet, um einige der intereſſanteren Bilder Carpaccio's in der Accademia di belle arti behufs der Reproduction zu copiren. Das erſte vortrefflich gelungene Blatt iſt im Künſtlerhauſe ausgeſtellt und wird nun von Pitner ſelbſt in der Gröſse ſeiner Copie chromolithographiſch ausgeführt.

7. auf Grund des Curatoriums-Beſchluſſes von 1. December endlich wurde mit dem ungariſchen Landesvereine für bildende Künſte ein Vertrag abgeſchloſſen, der die gemeinſame Publication der Kunſtwerke der National- (Eſterházy) Gallerie zum Zwecke hat, aus welcher vom nächſten Jahre an drei bis vier Blätter in Stichen und Radirungen ausgegeben werden. —

Es erübrigt uns noch, des Einfluſſes zu gedenken, den die allgemeine volkswirthſchaftliche Kriſe auf unſer Unternehmen ausübte. Es hat wohl kaum ein anderes Kunſtinſtitut dieſen Einfluſs in ſo geringem Grade empfunden, wie das unſerige; dennoch haben auch wir ihn empfunden, denn vom Tage der Kriſe an iſt der bis dahin ſehr lebhaft geweſene Mitgliederzuwachs in's Stocken gerathen. Die alten «Häupter unſerer Lieben» aber ſind uns gröſstentheils treu geblieben, und der natürliche Abgang, wie er ſich regelmäſsig ergiebt, iſt durch ſeit dem Beginn der Herbſtſaiſon neu Eingetretene gedeckt. Wir können daher mit einiger Zuverſicht die Hoffnung ausſprechen, daſs unſere Einnahmen im laufenden Jahre ſich auf der Höhe der vorjährigen halten werden. Aber wir dürfen nicht ſtehen bleiben, wir müſſen wachſen und fortſchreiten, um unſeren Beſtrebungen gerecht zu werden, ja geradezu um unſere Exiſtenzberechtigung zu erweiſen. Wir wenden uns daher an unſere Freunde, an Künſtler wie Mitglieder, in unſerem Intereſſe zu wirken, indem ſie uns neue Anhänger werben und dieſe in unſerer Kanzlei oder bei Herrn E. A. Seemann in Leipzig anmelden.



Bilanz der Rechnung des Jahres 1872/73.

Buch-Seite.		Soll fl.	Soll kr.	Haben fl.	Haben kr.
7	Mitgliederbeiträge	21042	50		
104	Für verkaufte Hefte früherer Jahre	3502	50		
12	Sonstige Einnahmen	284	86		
12	Interessen	261	87		
18	Kanzlei-Auslagen			654	48
18	Betriebs- Post- und Stempel-Auslagen			823	94
27	Gehalte			2820	
27	Provisionen			1344	32
30	Sonstige kleine Auslagen			330	71
34	Kosten des Albumheftes V.			3289	08
35	„ „ „ VI.			3678	73
50	Kosten der zweiten Hälfte der Zeichnungen zu Führich's «Der verlorene Sohn»			3489	65
43	Kosten der gedruckten Mittheilungen			584	3
57	Beitrag an die Wiener Künstlergenossenschaft			2423	
49	Zweite Rate an Prof. Jacoby für »Die Schule von Athen» nach Rafael			2000	
105	Auslagen für Vorjahre			638	41
73	Dem Reservefonds zuzuschreiben, laut Beschluss des Curatoriums vom 1. März 1873			3015	38
	Zusammen	25091	73	25091	73

Gesammtgebarung im Solar-Jahre 1873.

Buch-Seite.		fl.	kr.	Soll fl.	Soll kr.	Haben fl.	Haben kr.
	Einnahmen für das Jahr 1872/73 laut Bilanz			25091	73		
	Ausgaben „ „ „ „ „ „					25091	73
8	In die Bilanz für das Jahr 1873/74 gehörende Einnahmen			12857	50		
27–43	„ „ „ „ „ „ „ Ausgaben					925	
73	Vom Vorjahre verbliebener Rest im Reserve- und Betriebsfonds	12196	01				
73	Demselben zuzuschreibender Ueberschuss für das Jahr 1872/73	3015	38	15211	39		
82	Einnahmen für verkaufte Mappen	1673					
83	Davon die Ausgaben	1642	58				
	Ueberschuss im Mappen-Conto			30	42		
90	Einnahmen im Kunsthandel	3806	07				
91	Die Ausgaben dagegen	3061	38				
	Ueberschuss aus dem Kunsthandel			744	69		
121	An Künstler geleistete Ratenzahlungen und Vorschüsse	26247	21				
121	Hierauf zurückverrechnet	6220	16				
	Ausstand bei Künstlern					20027	05
66	Vorschuss an den Kunstverein in Hamburg	1997	35				
65	Hierauf rückersetzt	1795	41				
	Ausstand					201	94
92	Vorschuss und Ausstand bei dem Kunstvereine in Pesth					1010	
93	„ „ „ „ „ „ Prag					8	98
95	Der Bestand an fremden Geldern			1927	50		
76	Ausgaben für Papier-Anschaffung zum Vorrathe					691	73
	Schliesslicher Kassarest in Baarem					6554	30
	„ „ an Staatspapieren					1352	50
	Zusammen			55863	23	55863	23

Heinrich Gold
Cassier.

ALBUM-TEXT.

Mit zu den erfreulichften Erfcheinungen, welche die überaus lebhafte künftlerifche Bewegung der letzten Jahre zu Tage gefördert hat, gehört das Auftauchen bedeutender jugendlicher Talente. Mehr als einmal waren wir Zeugen, wie der Ruhm, fonft nach dem regelrechten Gange der Dinge das Ergebnifs einer jahrelangen mühfeligen, aufopfernden Thätigkeit, einigen jungen gottbegnadeten Künftlern fchon faft nach der erften Anftrengung als reife Frucht in den Schoofs fiel. Fortuna, die launifche Göttin, die oft die würdigften Freier durch ein Menfchenalter hindurch an der Nafe herumzuführen liebt, die nur zu gerne dem hingebendften Streben den Lohn vorzuenthalten pflegt, fie hat fich in einer ihrer unberechenbaren Anwandlungen einige Jünglinge aus der Menge herausgefucht, um fie mit dem Füllhorn ihrer Gnaden zu überfchütten, fie aus dem Dunkel herauszuheben und fie auf jene Höhen zu ftellen, auf welchen wir die Spitzen der Menfchheit zu fuchen pflegen. Die Künftlergefchichte unferer Tage ift fo bunt und farbenhell, wie die irgend einer Zeit; und wenn wir mit Spannung den Erzählungen aus alten Tagen laufchen, wie ein Hirtenknabe oder ein Grobfchmied ein grofser Künftler wurde, der die Welt mit feinem Ruhme erfüllte, fo freuen wir uns, diefen fo wunderfam klingenden Gefchehniffen Analogien aus unferer Zeit an die Seite ftellen zu können. Auch wir haben Beifpiele, wie ein junger Bauernburfche fich aufmachte, ein grofser Künftler zu werden, und wie er denn auch in der That nach wenigen Jahren ein folcher wurde; oder wie ein munterer Tifchlergefelle plötzlich den Hobel bei Seite warf, um nach der Palette zu greifen, von welcher er fich in kurzer Zeit Glück, Ehre, Ruhm und Vermögen herunter gemalt hatte. So gelang es Makart, Defregger und Munkácsy, die allgemeine Aufmerksamkeit auf fich zu lenken, und nicht minder Kurzbauer, von dem eines feiner beften Werke in der Reproduction unfer fiebentes Heft ziert.

Es sind nun vier bis fünf Jahre her, als Kurzbauer in Wien zum erften Male mit einer gröfseren Arbeit vor der Oeffentlichkeit erfchien, und zwar mit den feither berühmt gewordenen und gebliebenen «Ereilten Flüchtlingen». Das Bild war im Künftlerhaufe ausgeftellt und errang fich einen durchfchlagenden Erfolg, fo dafs der Name des jungen Künftler's fofort in aller Munde lebte. Das Werk felbft rechtfertigte den Erfolg vollftändig. In unferer Zeit, in welcher der technifchen Virtuofität in der Malerei eine fo grofse Beachtung gezollt und ein fo hoher Rang angewiefen wird, mufste eine fo glückliche und grofse Begabung, das geiftige Element in einem Bilde fo ftark betonen und anfchaulich hervorkehren zu können, ganz befondere Aufmerkfamkeit erregen. Die Vorzüge, die Kurzbauer in den «Ereilten Flüchtlingen» zeigte, treten auch bei unferen «Weinkoftern» in's hellfte Licht; — und wenn wir Künftler bewundern, welche es verftehen, den Zauber des Lichtes auf einem gemalten Gefichte fpielen zu laffen, fo werden wir gewifs auch jenen Künftlern unfere ganze achtungsvolle Sympathie nicht verfagen, die im Stande find, das noch feffelndere Spiel der Seele auf einem Menfchenangefichte zu veranfchaulichen. Wie bei dem zuerft genannten Bilde das pfychologifche Problem in wundervollfter Weife gelöft war, fo dafs fich aus den Zügen der dargeftellten Menfchen eine ganze Novelle herauslefen liefs, fo fehen wir auch die Kraft der Charakteriftik und die Fähigkeit des Künftlers, feelifche Regungen auf die Leinwand zu bannen, auch bei dem anfpruchsloferen Motive der «Weinkofter» deutlich genug, vielleicht noch deutlicher, als bei feinem erften Bilde. Denn ftarke Affecte äufsern fich auch ftark, während ein fo ruhiges Gefchäft, wie das des Weinkoftens keine mit Händen zugreifenden Anhaltepunkte für die Charakteriftik bietet, obfchon es gewifs auch einen dankbaren Stoff für das fcharfe, felbft discrete Aeufserungen einer Stimmung fefthaltende Auge des Genremalers bietet. Die Weinprobe ward fchon unzählige Male als Vorwurf der Malerei behandelt, oft gut, öfter noch fchlecht; tiefer, humorvoller, fchlagender hat fie aber noch keiner erfafst, als Kurzbauer. Wie der Alte den Wein prüft, wie er ihn förmlich auf der Zunge zergehen läfst, wie feine ganze Sinnesthätigkeit fo nach innen gekehrt, nur auf den einen wichtigen Punkt hingewandt erfcheint; wie dann die zwei anderen Bauern, die fich übrigens ähnlich fehen, als wären fie Brüder, die augenfcheinlich die Verkäufer find, mit gefpannter Erwartung der Entfcheidung des Kofters harren; wie ihre Mienen neben der Erwartung aber auch eine Siegeszuverficht ausdrücken, als hofften fie die Macht der Reflexthätigkeit, diefes wichtigen Beftandtheiles des Stoffkreifes, den die Philofophie des Unbewufsten umfpannt, fich fiegreich auf dem Antlitze des Alten bethätigen zu fehen, — das Alles ift in fo deutlichen, humoriftifchen Zügen erzählt, dafs

nur wenige unter den lebenden Meiftern im Stande wären, es unferem jugendlichen Künftlern gleich zu thun.

Ed. Kurzbauer ift ein Wiener und als der Sohn des früher am Wiener Polytechnikums angeftellten Profeffors Kurzbauer im Jahre 1840 geboren. Nachdem er während feiner Knabenjahre eine tüchtige Schulbildung erhalten, gab fein Vater auf Anrathen eines Malers, ihn, den Sechszehnjährigen, in die bekannte lithographifche Anstalt von Reifenstein & Röfch in die Lehre. Bald regte fich in dem Jüngling eine unbezwingliche Neigung zur Kunft, er fetzte es durch, dafs er in den Abendftunden die Akademie befuchen durfte. Dafelbft wurde fchon nach kurzer Zeit Prof. Mayer aufmerkfam auf die ungewöhnliche Begabung des jugendlichen Anfängers, und rieth feinem Vater, ihn ohne Weiteres für die künftlerifche Laufbahn zu beftimmen. Darauf ward der entfcheidende Schritt gethan. Er verliefs die lithographifche Anftalt und bezog nach einer einjährigen Vorbereitung die Akademie, wo er durch 4½ Jahre feinen Studien oblag. Mit den erften Bildern, mit welchen er vor die Oeffentlichkeit trat, hatte Kurzbauer kein rechtes Glück, fie wurden überfehen, und es folgten für ihn darauf einige drückende Jahre. Erft im Jahr 1867 hatte er fich einiger Erfolge zu freuen, und ermuthigt durch diefe, malte er fein erftes figurenreiches Genrebild: «Die Märchenerzählerin», dem er wieder feine Aufnahme in die Schule Piloty's zu danken hatte. Nun war das Eis gebrochen. In rafcher Folge entftanden mehrere kleinere Genrebilder, dann die «Ereilten Flüchtlinge», endlich «Der abgewiefene Freier». Das zuletzt genannte Bild war auch das letzte, das Kurzbauer in der Schule Piloty's malte, welcher er nur durch zwei Jahre angehörte. Seitdem arbeitet er felbftändig, mit dem erfreulichften Erfolge.

Auch über den Stecher der «Weinprobe», über Ernft Forberg müffen wir einige Worte mittheilen. Forberg ift i. J. 1846 in Düffeldorf geboren, wo er fich unter Leitung des Prof. Keller in feiner Kunft ausbildete, bis er, einem an ihn ergangenen Rufe Folge leiftend, nach Wien überfiedelte, um hier für unfere Gefellfchaft und für die «Zeitfchrift für bildende Kunft» thätig zu fein. Von feinen Arbeiten nennen wir einen Stich nach Vautier's «Strafpredigt» für den Kunftverein für Rheinland und Weftphalen, dann einige kleinere Blätter, wie der Fifchzug und die Apoftelpredigt nach Raffael; dann den Stich nach Greuze (aus der Wiener akademifchen Galerie), das Porträt Koch's nach Wittmer, einen gröfseren Stich nach einem von Ary Scheffer gemalten Porträt. Die «Gefellfchaft für vervielfältigende Kunst» hat ihm bereits folgende Werke zu danken, und zwar Stiche nach Vautier's «Im Walde», nach Kurzbauer's Weinprobe, L'Allemand's «Ordonnanz» nach Prof. Eisenmenger's Deckengemälden im Palais Guttmann, die zwölf Monate vorftellend. Forberg hat fich kürzlich im Intereffe der Gefellfchaft nach Düffeldorf und Berlin begeben, um dafelbft Reproductionen nach Bildern dortiger Künftler in Angriff zu nehmen.

Der nächfte Künftler, mit dem wir uns zu befchäftigen haben ift der reichbegabte, allzufrüh verftorbene Victor Müller, nach deffen gedankenreichem und ftimmungsvollem Bilde «Fauft und Wagner's Abendfpaziergang» J. Klaus, ein Künftler, mit dem unfere Lefer fchon bekannt zu werden Gelegenheit hatten, die vorliegende werthvolle Radirung geliefert hat. Victor Müller hat fich in feiner reichbewegten Künftlerlaufbahn zum öfteren als congenialen Interpreten grofser Dichter bewährt, und auch jene ahnungsbange Stimmung, aus welcher heraus Fauft, auf den Pudel deutend, die Worte fpricht:

> «Mir fcheint es, dafs er magifch leife Schlingen
> Zu künft'gem Band um unfre Füfse zieht»,

fie ift mit nicht zu überbietender Verftändnifsinnigkeit wiedergegeben.

Victor Müller wurde im Jahre 1829 in Frankfurt a. M. geboren, und hatte im Haufe feines Vaters, der dafelbft ein renommirter Arzt war, reiche Gelegenheit, feinen Geift zu bilden. Schon fehr früh gab er überrafchende Proben eines nicht gewöhnlichen Talentes für die Malerei; indeffen liefs der verftändige Vater, ohne die Entwickelung des Talentes hemmen zu wollen, doch demfelben nicht fogleich freien Lauf, fondern war vielmehr erft darauf bedacht, feinem Sohne eine gediegene humaniftifche Bildung zu geben, als reale Grundlage für alle weiteren Beftrebungen. Victor Müller's ganze künftlerifche Thätigkeit hat den Beweis geliefert, dafs die aefthetifche und wiffenfchaftliche Schulung feines Geiftes nicht irrelevant gewefen ift bei feiner Production.

Nachdem er das Gymnafium in feiner Vaterftadt abfolvirt hatte, liefs er fich ebendafelbft in das Städel'fche Kunftinftitut aufnehmen. Bald aber fühlte er fich diefem entwachfen und begab fich nach Berlin, wo die neue naturaliftifche Schule wieder frifche Bewegung in die Stagnation des Kunftlebens gebracht hatte. Von Berlin pilgerte er fchon nach kurzem Aufenthalte nach Antwerpen, und, als er auch da nicht die gefuchte Befriedigung fand, endlich nach Paris, wo er unter der Leitung des genialen Couture nun feine ganze, reiche Begabung entfalten konnte. Sieben Jahre lebte er in Paris, da-

rauf eben so lange in seiner Vaterstadt. Seine letzten Lebensjahre brachte er in München zu, wo er nur seiner Kunst und einem ungetrübten Familienglücke lebte. Das scheidende Jahr 1871 nahm auch ihn und mit ihm der besten Einen unter den deutschen Künstlern mit sich auf Nimmerwiederkehr. Eine trauernde Wittwe und ein kleines Töchterlein weinten an dem Sarge des Frühverschiedenen, doch ihr Schmerz fand Theilnahme überall, wo Freunde der deutschen Kunst weilten.

Von seinen hervorragendsten Arbeiten nennen wir: ein mystisches, aber von grofsem Talent für Composition und Farbenwirkung zeugendes Jugendwerk «Der Mensch im Schoofse der Nacht vom Schlafe zur Ruhe gegeigt», dann die auf der Weltausstellung exponirt gewesene «Nymphe im Walde», die früher mehrmals ein ähnliches Schicksal zu erdulden hatte, wie die «Kallisto» von Schaufs, die das Unglück hatte, die falsche Schamhaftigkeit hochgestellter Persönlichkeiten zu verletzen; aufserdem noch «Hero und Leander», «Ophelia», «Hamlet auf dem Friedhofe», und sein letztes Werk «Romeo und Julia». In diesem seinem letzten Werke hat er sich noch einmal voll und ganz ausgesprochen. Ist in demselben auf den Ton, und lediglich auf diesen losgegangen, so zeigt es dennoch auch grofse Vorzüge der Charakteristik. Die Liebenden nehmen nach durchkoster Nacht Abschied von einander. Allein diese Darstellung eines so häufig behandelten Stoffes läfst doch eine nicht zu unterschätzende poetische und künstlerische Kraft durchblicken. Die volle seelische Hingebung Juliens, die selbst in der Erschöpfung noch von Trennung nichts wissen will, ist echt weiblich und vortrefflich wiedergegeben. Zu danken ist es dem Künstler, dafs er, der üblichen opernsängermäfsigen Auffassung entgegen, aus Romeo nicht ein aus Sentimentalität und Mondstrahlen gewobenes Schattenbild geschaffen hat. Romeo ist da ein brauner, kräftiger Jüngling, dem man es ansieht, dafs er nicht nur sanfte Liebesworte flüstern kann, sondern dafs er auch, wenn es gilt, mit wuchtiger Faust die Klinge zu führen weifs.

Im Portätfach einer der begabtesten Künstler unserer Zeit ist Franz Lenbach, dessen Porträtskizze Richard Wagner's uns Meister Unger radirt hat. Die Skizze war in einer kurzen Stunde flüchtig hingeworfen, und ist im Grunde, so hoch ihr künstlerischer Werth auch sein möge, doch nicht geeignet, Lenbach, den gewissenhaftesten unter unseren Porträtmalern, ausreichend zu charakterisiren. Es könnte manchem, der Porträts von Lenbach und so zugleich auch gesehen hat, wie Vieles auf denselben unvollendet zu bleiben pflegt, beinahe paradox erscheinen, wenn wir an Lenbach gerade seine Gewissenhaftigkeit betonen. Und doch geben uns seine Werke ein Recht dazu; er ist gewissenhaft in der Hauptsache, dieser opfert er alles Uebrige. Wir sind in Verlegenheit, an welches Bildnifs wir uns halten sollen, um ihn zu beurtheilen. Sie haben fast alle die gleichen Vorzüge; am bekanntesten dürfte das Damenporträt sein, mit welchem er auf der dritten internationalen Kunstausstellung im Künstlerhause seinen ersten durchschlagenden Erfolg in Wien feierte. Mit diesem Bilde gesellte er sich sofort der höchsten künstlerischen Aristokratie zu. Fertig ist zwar an dem Porträt nur das Gesicht, alles Uebrige kaum über die Untermalung hinaus. Allein dieses Antlitz würde genügen, Lenbach's Namen einen Glanz zu leihen, für alle Zeit. Das war doch wieder einmal eine bedeutende, künstlerische Natur, die stärkend und erhebend aus diesem Bilde heraussprach! Da war Alles Ernst, Alles Gröfse, Alles Wahrheit und Ehrlichkeit, in Allem das Bestreben, «den Besten seiner Zeit genug zu thun». Das ist Lenbach gelungen. Es wäre ein interessanter Versuch, einmal Bilder von den besten alten Meistern des Porträtfaches neben dieses Werk von Lenbach zu hängen und Vergleichungen anzustellen. Es würde erhellen, dafs ein van Dyck nicht so leicht erreicht, geschweige denn übertroffen werden kann, aber gewifs auch das, dafs die alten Herren sich eines solchen Jüngers nicht zu schämen brauchen. Jeder Pinselstrich an dem erwähnten zufällig herausgegriffenen Frauenbildnisse zeigte, mit welcher Liebe und mit welch' ernstem Streben Lenbach seine Vorwürfe erfafst. Dieses Bild konnte nicht anders, als bis zur erreichbaren Grenze ähnlich sein; die aufserordentlich feine Individualisirung liefs diesen Glauben in dem Beschauer zur Ueberzeugung werden. Die feinen Verschiedenheiten, die zwischen den beiden Augen oder den beiden Mundwinkeln bestehen, und für welche sehr viele Porträtisten sowie die meisten Laien in der Natur kein Auge haben würden, hier waren sie festgehalten. Gerade diese feinen, kaum merklichen Züge liefsen den denkenden und beobachtenden Künstler erkennen und sie sind es, die auch allen seinen späteren Arbeiten ein so ausgesprochen klares, individuelles Gepräge leihen.

Geboren wurde Lenbach i. J. 1836 in Schrobenhausen bei Ingolstadt. Nach den Lehrjahren der Jugend, die emsiger Vorbereitung zu seinem Berufe gewidmet waren, arbeitete er ein Jahr lang bei Piloty. Dann zog's ihn in die Fremde, er durchstreifte auf dreijähriger Wanderschaft Italien und Spanien und versenkte sich während dieser Zeit mit solcher Liebe in das Studium der alten Meister,

dafs es ihm gelang, nach diefen die beften Copien, die vielleicht überhaupt je von ihnen gemacht wurden, zu Stande zu bringen. Wer die Galerie Schack in München befucht hat, wird diefer Anficht beipflichten. Namentlich find es Werke von Giorgione, Tizian, Velazquez und Rubens, in deren Wiedergabe Lenbach unerreicht dafteht. Zu allererft trat Lenbach mit einem Architekturbild in Wien auf; fpäter malte er figürliche Darftellungen aller Art. Jetzt befchränkt er fich ausfchliefslich auf Porträts.

Ueber die Lebensfchickfale des Schöpfers der trefflichen in unferem fiebenten Hefte reproducirten Darftellung des «alten Athen» find wir in den Stand gefetzt, unferen Lefern folgende Mittheilungen zu machen:

Jofef Hoffmann wurde am 22. Juli 1831 in Wien geboren. Sein Vater, Philipp Hoffmann, war Schloffer, ein Künftler in feinem Fache, und durch feine Arbeiten in getriebenem Eifen in ganz Deutfchland bekannt. Jofef Hoffmann wurde anfangs zum Schlofferhandwerke beftimmt, das er auch eine Zeit lang lernte; bald jedoch gaben feine Eltern die Einwilligung, dafs er den Unterricht im Zeichnen, den er in der Schule bei Lorenz Schön begonnen, fortfetzen follte, nachdem der Letztere erklärt hatte, ihn unentgeltlich unterrichten zu wollen. Da viele Kinder im Haufe waren, unter welchen Jofef das Zweitjüngfte war, mufste er bald darauf bedacht fein, fich das zur Ausbildung Nöthige felbft zu erwerben. Er wandte fich deshalb der Lithographie zu, und ftudirte nebenbei auf das Eifrigfte. Im Frühling 1849, alfo in feinem 17. Jahre trat er feine erfte Reife nach Serbien an. Dort hoffte er einige hundert Gulden zu erwerben, damit nach Wien zurückzukehren, um ganz feiner Ausbildung leben zu können. Es gelang ihm, und dabei malte und zeichnete er in jeder freien Stunde, fo gut es eben ohne Anleitung gehen wollte. In Belgrad lernte er einige Photographen kennen, die nach Perfien und Italien wollten. Da feine Lieblingswünfche auch dahin zielten, befchlofs er fich ihnen anzufchliefsen. Sie gelangten jedoch nur bis Temesvár, wo einer der Gefährten erkrankte, und die Reife fomit ihr Ende erreichte.

Kurze Zeit darauf wurde er zur Militärftellung nach Wien berufen. Er reifte ab und nützte die Zeit, die noch zwifchen feiner Ankunft und dem Tage, an welchem fein Eintritt ftattfinden follte, durch eifrige Studien aus. Er ging zu Rahl, und diefer ftellte ihm nach drei Monaten ein fo günftiges Zeugnifs aus, dafs er vom Militärdienfte befreit wurde. Trotzdem mufste Hoffmann feine Studien unterbrechen, um in Folge eines früheren Auftrages eine Kirche in Syrmien zu malen, nach deren Vollendung er wieder nach Wien zurückkehrte, wo er bis 1852 in der Schule Rahl's verblieb. 1853 trat er feine erfte Studienreife nach Oberöfterreich an, und im folgenden Jahre befuchte er Steiermark. Nun erhielt er auch die erften Aufträge, und war bald in den Stand gefetzt, eine Reife über Salzburg nach Südtirol und nach Venedig antreten zu können. Im März 1857 bereifte er mit Willers, einem Freunde Rahl's, Rom und Griechenland. Von Baron Sina mit Empfehlungen ausgeftattet, waren ihm alle Häufer und auch der Königspalaft geöffnet; er erhielt zahlreiche Aufträge und in Venedig beehrte ihn Erzherzog Maximilian mit feinem Befuche. In Rom verblieb er fechs Jahre, lernte dort Cornelius und Overbeck kennen, und ftand im freundfchaftlichen Verkehre mit den namhafteften Künftlern und Gelehrten. Im Jahre 1864 kehrte er nach Wien zurück und vollendete nun zunächft das alte Athen, das er in Rom im Auftrage des Baron Sina begonnen hatte, und die Skizzen der dazu gehörigen Bilder: »Der heilige Flufs Iliffos«, »Das Stadium«, »Der Areopag«, und »Der Hügel des Mufeion«, dann im Auftrage des Staatsminifteriums das »Grab Anakreons«, ferner die Cartons zu den vier Lebensfreuden und mehrere kleine Gemälde.

Im Juli 1866 erhielt er durch das Opernhaus-Comité den Auftrag, die Zauberflöte zu malen, nachdem er eine Skizze und das Modell der erften Scene vorgelegt hatte. Nun folgten mehrere Aufträge: Freifchütz, Zwifchenvorhang, Romeo und Julie, die Coftüme und Infcenirung der Zauberflöte, die Infcenirung des Freifchütz. 1869 follte er zum technifchen Director der Oper ernannt werden, eine Stellung, die man für ihn erft fchaffen wollte; er zog es jedoch vor, fich vom Theater ganz zurückzuziehen und feine Aufträge auszuführen. Das Nächfte waren vier Bilder, für Sina, dann die Skizzen für Schlofs Hörenftein, die Ausführung derfelben als Wandgemälde im Auftrage des Erzherzogs Leopold, und die Ausführung der vier Lebensfreuden im Concurrenzwege im Auftrage des Oefterreichifchen Kunftvereines; ferner acht Zonenbilder für das Palais Epftein, drei grofse Wandgemälde, Idylle, Drama, Tragödie, und fchliefslich die Skizzen für die Decorationen und Coftüme zum «Ring des Nibelungen» für das Wagnertheater in Bayreuth.

B. Groller.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

II. Jahrgang.
№ 4.

17. April.
1874.

Beiträge
u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst", Wien IX., Schwarzspanierhaus Nr. 5, 1. Stiege, 2. Stock, Thür 20 zu richten.

Inserate
à 4 Sgr. für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst" (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.

MITTHEILUNGEN DER



GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST".

Die „Mittheilungen" erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis geliefert.

Album-Text.

Wir haben hier zunächst noch zweier Künstler zu gedenken, welche im vierten Hefte des Albums vertreten waren. Der zu den beiden Blättern gehörige Text ist durch ein Versehen zurückgeblieben.

Rudolf Alt als Radirer eingeführt zu haben, darf sich das Album zum besonderen Verdienst anrechnen. Zwar zur Kreide des Lithographen hat dieser Künstler wiederholt gegriffen, in Zeiten, welche kein Organ für die Bedeutung dieses wahrhaft einzigen Talents zu haben schienen; doch zum erstenmal sehen wir ihn hier mit der Nadel arbeiten, einem Werkzeuge, welches ihm, der mit solcher Bestimmtheit und Sicherheit zeichnet und zugleich sich so trefflich auf coloristische Wirkung versteht, ganz besonders zusagen muss. In der That gibt das Blatt, die Ansicht des Opernhauses in Wien, welche gewissermassen als Titelblatt zu den Stichen nach Rahl und Laufberger betrachtet werden kann, neuerlich Zeugniss von seiner Meisterschaft in Architekturbildern. Diese Meisterschaft ist heute von aller Welt anerkannt; aber wie lange hat es gewährt, bis Alt die verdiente Anerkennung erhielt! Nicht genug, dass er Jahre lang nach seinem eigenen Ausdruck «Zimmermaler» war, d. h. nichts als Aufträge zu Ansichten von Zimmern in den Schlössern österreichischer Edelleute erhielt: die Begriffe von dem Werthe künstlerischer Arbeit waren damals noch derartig, dass Alt um des Broterwerbs willen für die Kunsthändler jene kleinen Ansichten aus Wien zeichnete, welche leider durch die Photographie vom Markte verdrängt worden sind. Gegenwärtig freilich erzielen die Aquarelle Alt's aus jenen Zeiten den vier-, sechs- und zehnfachen Preis auf Versteigerungen. Freuen wir uns, dass unser Künstler noch in voller Lebens- und Schaffenskraft sich endlich geschätzt sieht.

Alt ist am 28. Aug. 1812 in Wien geboren, war der Schüler und frühzeitig schon der Gehülfe und Reisebegleiter seines Vaters, des ein Jahr vor Rudolf's Geburt nach Wien gekommenen, 1873 als Vierundachtziger gestorbenen Malers und Lithographen Jakob Alt. Ganz Oesterreich und Italien hat er wiederholt durchwandert, verschiedene Gegenden Deutschlands, die Schweiz, die Krim besucht, und von jedem Zuge brachte er reiche Beute mit, Landschaften, Städte- und Gebäude-Ansichten, Innenräume: wie viele solcher Blätter er, gleich auf dem Flecke, stehend, das Skizzenbuch auf der Hand liegend, gezeichnet und angelegt, und daheim ausgeführt oder wiederholt hat, das weiss der Künstler selbst wohl schwerlich anzugeben. Von seinen neuesten Arbeiten mögen das grosse Gemälde, Ansicht der Donauregulirung bei Wien aus der Vogelperspective, und die Reihe von Ansichten des alten und des neuen Wien für ein Album des Kaisers von Oesterreich hervorgehoben werden, Werke, welche in der Schärfe und Treue der Auffassung und in der lebensvollen Charakteristik sich seinen besten anreihen.

Anton Braith, von welchem ein Thierstück in Unger's Radirung vorliegt, ist 1836 in Biberach als Sohn armer Tagelöhner ge-

boren. Auf des Knaben Andringen wurde er in die Zeichnenſchule geſchickt, welche unter der Leitung des durch ſeine oberſchwäbiſchen Bilder bekannten Malers Joh. Bapt. Pflug ſtand. Dieſer verſchaffte Braith, als derſelbe fünfzehn Jahre alt geworden war, eine Unterſtützung, die ihm ermöglichte, die Kunſtſchule in Stuttgart zu beſuchen. Die Neigung zu Darſtellungen aus dem Thierleben blieb unter den akademiſchen Studien vorherrſchend, und um ſich in dieſer Richtung ausbilden zu können, begab ſich Braith 1860 nach München, wo er noch lebt. Seine Thierbilder erlangten bald Ruf und werden namentlich in England und Amerika geſucht. Das Original unſerer Radirung befindet ſich in der ſtädtiſchen Galerie zu Hamburg und trug dem Künſtler auf der 1869er Ausſtellung in München die goldene Ehrenmedaille ein.

B. Bucher.

Noch einem Künſtler, der in unſerm Hefte vertreten iſt, haben wir einige Worte zu widmen, — A. Menzel. Vor einigen Jahren noch war er in Wien nur einem kleinen Häuflein Eingeweihter und Wiſſender bekannt Eine der Perlen der Galerie Gſell war das kleine Aquarell, deſſen von Klaus trefflich ausgeführte Reproduction unſer Heft bereichert. Auf der dritten internationalen Kunſtausſtellung in Wien lernte dann ein gröſserer Kreis vom Wiener Publikum den Künſtler kennen. Freilich hatte Menzel gedacht: Ex ungue leonem! und hatte nur eine Hand, die eine Tuſchſchale hält, gezeigt, und auſser dieſer Studie nur noch zwei flüchtige Skizzen. Wenn man übrigens Menzel heiſst und auch in den Kindern flüchtigſter Laune ſolchen Geiſt an den Tag zu legen vermag, dann darf man es ſich erlauben, ſich mit ſolchen Niaiſerien einzuführen. Dieſe Kleinigkeiten waren ſämmtlich Gouachemalereien und als ſolche virtuos hingeworfen und durchgängig frei von jener Trockenheit, welche die gefährlichſte Klippe der Gouachetechnik bildet. Wurde damals allgemein von den Kunſtfreunden bedauert, daſs Menzel nicht bedeutendere Arbeiten geſendet habe, ſo wurde die Gelegenheit, die die Weltausſtellung bot, ihn in ernſteren Arbeiten ſtudiren zu können, mit Freude begrüſst. Freilich hatte die liebevolle Fürſorge der Hängecommiſſion durch möglichſt ungünſtige Placirung ſeiner Hauptarbeit, des «Krönungsbildes» das den Beſuchern möglichſt ſchwer gemacht. Das Bild gehört trotz ſeiner aufdringlich grellen Färbung, die allerdings durch die Rückſicht auf hiſtoriſche Treue halb und halb bedingt war, durch die ſcharfe und geiſtvolle Characteriſtik in den Porträt-Phyſiognomien zu den hervorragendſten Leiſtungen der neueren Kunſtthätigkeit. Menze's Muſe iſt ſpecifiſch preuſsiſch, er iſt in gewiſſem Sinne der Willibald Alexis der Malerei. Er iſt einer der genaueſten Kenner preuſsiſcher Geſchichte, und insbeſondere lebt und wirkt das vorige Jahrhundert noch anregend und befruchtend in ihm nach. Sein Illuſtrationswerk über die Uniformen der preuſsiſchen Armee unter Friedrich dem Groſsen iſt als das gründlichſte Werk dieſer Art auch vom preuſsiſchen Kriegsminiſterium anerkannt. Seine vorzüglichen Illuſtrationen zur Geſchichte Friedrich's des Groſsen ſind über die ganze Welt verbreitet, und werden überall von Jung und Alt mit Freude betrachtet. Aus jüngſter Zeit ſtammt das vom Berliner Stadtrath bei ihm beſtellte Ehrenbürgerdiplom für Bismarck, das den Herren Stadtverordneten manchen Kummer gemacht hat, nachdem der Künſtler nach Vollendung ſeiner Arbeit, die unter ſeinen Händen eine ſo groſse und mühſelige ward, wie er es ſich ſelbſt nicht vorgeſtellt hatte, das Zwanzigfache des zuerſt ausbedungenen Preiſes verlangte. Der Tag der Uebergabe war bereits beſtimmt, die Deputation gewählt, — der Stadtrath hielt eine auſserordentliche Sitzung, und anerkannte ſchlieſslich die Forderung des Künſtlers als gerecht. Auſser den bisher genannten Werken von Menzel ſind noch hervorzuheben zahlreiche Berliner Straſsenbilder, die ſich alle durch treue Wiedergabe der Erſcheinung und überaus reiche geiſtvolle Züge auszeichnen. Nennen wollen wir noch ſeinen «Einzug des Königs Wilhelm in Berlin nach der Kriegserklärung» und die herrliche kleine «Soirée bei einem Miniſter» in der Sammlung Meyer zu Dresden.

Wenigen Strebenden war es gegönnt, nach ſo kurzen Lehr- und Wanderjahren auf eine ſo glänzende Laufbahn zurückblicken zu können, wie Michael Munkácſy, dem das Schickſal zu Theil werden lieſs, ſich in kurzer Zeit von einem armſeligen Tiſchlergeſellen in einem weit abſeits vom Weltverkehr liegenden Dorfe Niederungarns zu einem Künſtler emporzuſchwingen, deſſen Name nun auf beiden Hemiſphären mit Achtung genannt wird.

Die »Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt« bietet in ihrem VIII. Albumhefte ihren Mitgliedern eine Reproduction nach einem Munkácſy'ſchen Gemälde und uns ſomit die willkommene Veranlaſſung, hier eine kurze Skizze der Biographie des Künſtlers zu entwerfen. — Michael Munkácſy wurde im Jahre 1844 in Munkács als der Sohn eines Steuerbeamten geboren. Nicht lange war es ihm beſchieden, unter dem liebevollen Schutze älterlicher Fürſorge zu leben. Das Jahr 1848 brachte die Revolution, 1849 die Ruſſen nach Ungarn. Es war eine furchtbare Zeit; dem

österreichischen Heere secundirten russische Horden, und diesen wieder die empörten Schwärme der Serben und Wallachen. Die vielen tausend Insurgenten, die in offener Feldschlacht fielen, sie waren ausgezogen um zu kämpfen, zu siegen oder zu fallen, und nicht die Erinnerung an sie wirft so entsetzliches Licht auf jene Zeit, wie das Andenken an die zu Tausenden hingeschlachteten wehrlosen Opfer, die Weiber, Kinder und Eltern der in's Feld gezogenen Männer. Was da Alles in verruchtester Weise gefrevelt wurde, das wird kein Forscher der Welt feststellen können, denn er müsste bei jeder Familie des ganzen Landes Umfrage halten. Auch Munkácsy's Eltern hauchten ihr Leben unter den Bajonneten und Gewehrkolben einiger russischer Kämpfer für Recht und Ordnung aus. Vater- und mutterlos, wurde der vierjährige Knabe nun auch von seinen Geschwistern getrennt, sie wurden unter die am Leben gebliebenen Verwandten vertheilt, und jedes kam in ein anderes Comitat. Michael ward zu einem Onkel Stefan Röck nach Csaba gethan, der den Knaben zwar mit grosser Liebe pflegte, ihn aber doch, da er selbst in der Revolution all seine Habe verloren hatte, so bald es nur anging, zu einem Tischler in die Lehre gab. Das Loos des aufgeweckten Jungen war kein beneidenswerthes. Csaba war damals ein Dorf, wenn auch vielleicht das grösste der Welt, denn es zählte an 40,000 Einwohner (vor wenigen Jahren hat es eine Rangerhöhung erfahren, allein ich weiss nicht, ob es nun schon eine Stadt oder erst ein Marktflecken geworden ist), allein damals war es ein Dorf (und ist es trotzdem heute noch), und an geistiger Anregung gab es keinen Ueberfluss. Nach fünfjähriger Lehrzeit promovirte Michael, d. h. er ward wohlbestallter Geselle, der zur Kunst noch immer vorläufig nur so weit in Beziehung stand, als er die von Dienstmädchen und Hausknechten bestellten Holzkoffer bunt anstreichen durfte. Das Manipuliren mit der Farbe gefiel dem munteren Gesellen so sehr, dass er sich schon ein Jahr nach seiner Freisprechung entschloss, seinen schwer erworbenen Gesellengrad aufzugeben, um wieder in die Lehre zu gehen, und zwar zu einem Zimmermaler in Gyula. Sein biederer Onkel Röck machte zu alledem kein freundliches Gesicht, und doch war sein Gesicht das erste, das Munkácsy malte, und an welchem er ein so eminentes Talent an den Tag legte, dass ihm wohlmeinende Freunde den Rath gaben, nach Pest zu wandern.

Michael Munkácsy wanderte getrost nach Pest, auf lange Zeit hinaus wohlversehen — mit guten Rathschlägen. Das war im Jahre 1863; 1869 malte er das Bild, für welches er im Salon zu Paris die Medaille davontrug. Man sieht, er hat seine Zeit wohl benutzt; und gerade in diesen seinen letzten Lehrjahren hatte er die härtesten Sträusse mit den Widrigkeiten des Lebens durchzufechten. In Pest befiel ihn sehr bald ein böses Augenübel, er war in Gefahr gänzlich zu erblinden und er unterzog sich einer Operation auf Leben und Tod, so weit es die Sehkraft betraf, wohl überhaupt auf Leben und Tod, denn wie er später selbst gestand: er hätte das Leben nicht ertragen, ohne sehen und ohne malen zu können. So wand er sich ein Jahr lang schlecht und recht in Pest durch, indem er von dem Erlös seiner kleinen Arbeiten sein Dasein fristete, immer in genialer Unbekanntschaft mit den Existenzsorgen. Nur seine Kunst bewegte ihn, und machte ihm Sorgen, fast nie, trotz seiner vollständigen Mittellosigkeit, die Erwägung, was er am nächsten Tage zu essen haben werde. Als er in Pest den Schüler Rahl's Than, und insbesondere den Landschafter Ligeti, der ihm bis auf den heutigen Tag ein väterlicher Freund geblieben ist, kennen lernte, da brachen für ihn bessere Zeiten an. Schon ein Jahr später war er im Stande, nach Wien zu kommen, wo er, allerdings in gänzlicher Verkennung seiner eigenen künstlerischen Individualität, als Schüler Rahl's seine schönen Träume zu verwirklichen hoffte. Aber der gewaltige Meister lag schon auf dem Krankenlager, von dem er sich nicht mehr erheben sollte, als Munkácsy nach Wien kam. Dieser wandte sich nun an die Akademie, die ihm jedoch nur für sehr kurze Zeit eine gastliche Stätte bot, da er das nöthige Schulgeld nicht erlegen konnte. Unentwegt zog er nun nach München, und hier beginnt er sich mit Macht zu heben. Franz Adam nimmt sich seiner an, und unterweist ihn; bei einer Concurrenz nach der anderen, die in Pest ausgeschrieben wird, trägt er den Preis davon, und gewinnt so neben den Preisen auch Stipendien. Seine Bilder aus dieser Zeit: »die Brautwerbung«, »Ostern«, die »Braut« u. A. sind noch unbeholfen im Vortrag, aber überaus bewegt und lebendig in der Composition. Nach kurzem, für seine künstlerische Entwickelung aber sehr wichtigem Aufenthalte übersiedelte Munkácsy im Jahre 1868 nach Düsseldorf, wo er vielfach angeregt durch die Dioskuren der deutschen Genremalerei rasch die Ruhmeshöhe erklomm. Das Bild, durch welches er die allgemeine Aufmerksamkeit der civilisirten Welt auf sich lenkte, war das seither durch unzählige Reproductionen auch da, wo das Bild selbst nicht hinkam, bekannt gewordene ungarische Sittengemälde: »Der letzte Tag eines zum Tode verurtheilten Verbrechers.«

Der Ruhm des Künftlers, der vor wenigen Jahren noch in Cfaba Kleidertruhen mit grellen Farben bepinfelte, wurde nun von Paris aus in die Welt hinausgetragen. Mit feltener Einmüthigkeit hob ihn die franzöfifche Kunftkritik auf den Schild, — und feitdem ift Munkácfy ein gemachter Mann, ein »felf made man«, wie er nur durch ein ftarkes Talent werden kann. Jetzt führt er ein grofses Haus in Paris, hat fich mit fürftlicher Pracht umgeben, und fich in die neuen Verhältniffe mit derfelben Harmlofigkeit hineingefunden, mit welcher er dereinft feine überaus precäre Lage ertrug. Für die deutfchen und ungarifchen Künftler, deren er in Paris habhaft wird, ift er ein unermüdlicher Cicerone von wahrhaft arabifcher Gaftfreundfchaft. Ausser dem genannten Bilde malte er in der letzten Zeit die »Charpiezupferinnen«, die »Aufgegriffenen Vagabunden« und zahlreiche kleine Genrebilder: »In der Küche«, »Um's Morgenroth« (ein gähnender Schufterjunge, der fich bis in die Fufsfpitzen hinein dehnt und reckt), das in unferem Hefte publicirte »Vor der Schule« u. A. m., aufserdem auch mehrere Landfchaften von hohem koloriftifchem Werthe und ergreifender Stimmung. In jüngfter Zeit hat er wieder ein gröfseres Gemälde vollendet, das neuerdings einen bedeutenden Fortfchritt documentirt. Es ift eine figurenreiche, »Im Pfandhaus« betitelte Darftellung. Ein junges, armes kränkliches Weib, mit allerliebften Kindern an der Seite, hat ihr letztes Gut dargebracht, und mit prüfendem Auge muftert der Beamte diefe meffingenen Küchengeräthe, während das Weib mit ängftlicher Spannung in den Mienen auf das Refultat der Prüfung harrt. Hinter ihr fitzt eine alte Dame, erfichtlich aus einem herabgekommenen ariftokratifchem Gefchlechte. Sie will die letzten Refte einftigen Glanzes verfetzen, ihre Spitzen, an welchen Familientraditionen vielleicht von Jahrhunderten hängen. Rechts im Vordergrunde fitzt eine verlorene, gefchminkte Dirne. Wo menfchliches Elend gefchildert wird, darf fie nicht fehlen. Links neben der alten Dame, mit noch immer ehrfurchtgebietendem Blick, finden wir einige Vagabunden, dann, faft möchten wir fagen, die Perle des Bildes, einen alten Mufikus mit leuchtender Nafe. Das ift nicht der Béranger'fche Geiger, der mit Wehmuth von feiner geliebten Fiedel Abfchied nimmt, das ift vielmehr ein humoriftifcher, unverbefferlicher, alter Hallunke, der feine Geige hergiebt, um fich den Erlös durch die Gurgel zu jagen. Ganz im Vordergrunde fchleppt ein fröhlicher Junge die ausgelöften Sachen nach Haufe. Die Gesammtftimmung des Bildes ift, wie bei Munkácfy immer, eine etwas düftere, doch ift das Bild heller und klarer in der Farbe, als alle feine früheren, und wie diefe durch frappante Charakteriftik feffelnd.

Aufser Munkácfy ift noch ein bedeutender und berühmter Genremaler in dem jüngften Albumhefte der Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft vertreten. Es ift C. Lafch, der Schöpfer der fo tief innerlich anmuthenden „Erbauungsftunde". Lafch wurde im Jahre 1819 zu Leipzig geboren. Als Knabe befuchte er fleifsig in feiner Vaterftadt die Zeichenfchule. Im Jahre 1837 zog er, da er fich entfchloffen hatte, fich ganz der Kunft zu widmen, nach Dresden, um fich in die Akademie aufnehmen zu laffen. Nach wenigen, dem eifrigften Studium gewidmeten Jahren wurde er von Bendemann als Schüler aufgenommen, und als er fpäter nach München zog, um fich Schnorr anzufchliefsen, da fchien es, als fei für ihn die Kunftrichtung, der er zu folgen habe, unabänderlich feftgeftellt, und als fei die grofse Hiftorie das Feld, auf welchem er feine Kraft auszugeftalten habe. Waren nun aber auch die äufseren Einflüffe, die auf ihn einwirkten, mächtig, fo wirkte doch in ihm die eigene künftlerifche Natur, die nach Selbftändigkeit rang, doch noch mächtiger. Als daher ein Stiefbruder ihn im Jahre 1847 veranlafste, zu ihm nach Moskau zu kommen, da folgte er willig dem Rufe, und nachdem er da durch Erledigung zahlreicher Porträtaufgaben fich die entfprechenden Mittel verfchafft hatte, reifte er, immer beftrebt, feine Begabung auszubilden, erft nach Paris, dann nach Italien, um fich endlich, nachdem er fich und den Wirkungskreis, auf welchen ihn fein Talent mit unabweisbarer Kraft hinwies, gefunden hatte, in Düffeldorf als Genremaler niederzulaffen. Hatte er früher vergeblich gefucht, mit feinen Hiftorienbildern durchzudringen, fo gelang ihm das nun rafch mit feinen gemüth- und lebensvollen Genrebildern. Er konnte einen Erfolg nach dem anderen verzeichnen, fehr bald wurde er durch den Profeffortitel ausgezeichnet, und wenn heute von den beften deutfchen Genremalern gefprochen wird, fo wird ftets neben den Namen Knaus und Vautier auch der von Lafch mit Achtung genannt. Von feinen zahlreichen Werken feien nur „Des alten Lehrers Geburtstag" (Eigenthum der Nationalgalerie in Berlin), dann „Mutterglück" und „Eine Verhaftung" hervorgehoben, die fich alle auf der Weltausftellung des ungetheilteften Beifalls zu erfreuen hatten. Das fchlichte innige Bildchen, deffen Reproduction einen werthvollen Beftandtheil unferes Heftes bildet, bedarf keiner Erläuterung. Indem es unmittelbar zum Herzen fpricht, erläutert es fich am beften felbft.

Einen liebevolleren Interpreten hätte das Bildchen nicht finden können, als Professor H. Bürkner, dem wir das ganz vorzügliche Blatt zu danken haben. Da der treffliche Künstler zum ersten Male unter den die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst durch ihre Arbeiten unterstützenden Künstlern auftritt, so sei hier kurz auch sein curriculum vitae angegeben. H. Bürkner wurde im Jahre 1818 in Dessau geboren und zeigte schon frühzeitig grosse Neigung und unverkennbare Begabung für die graphischen, insbesondere die reproducirenden Künste. Schon als Kind benutzte er den ihm als Spielerei geschenkten Baukasten nicht, um nach Kindesart mögliche und unmögliche Bauten zu versuchen, sondern er verwendete seine Bausteine in ganz zweckwidriger Weise, um auf ihnen Contouren von Menschen und Pferden auszuschneiden. Als er sich später ernstlich der Kunstübung widmete, gab ihm sein Lehrer Blätter nach Dürer und anderen guten Meistern, die er als vollständiger Autodidact, ohne je vorher auch nur eine Holzschnittplatte gesehen zu haben, zum Vergnügen reproducirte. Im Herbste des Jahres 1837 ging er nach Düsseldorf, wo ihm das Interesse für seine damals ungewöhnlichen Holzschnittversuche Aufnahme an der überfüllten Akademie verschaffte. Die Gypsklassen überspringend kam er sofort in die Malklasse zu C. Sohn. Gleichzeitig machten ihm J. Hübner und A. Schrödter Zeichnungen zu Holzschnitten und als er in diesem Fach Aufträge zu den Illustrationen des Raczynski'schen Werkes erhielt, die ihm seinen Lebensunterhalt verschafften, für welchen er von zu Hause wenig hoffen durfte, ging er im Jahre 1839 auf zwei Monate zu dem Holzschneider Unzelmann in Berlin in die Lehre, wo er die erste und einzige Unterweisung in seinem Fache erhielt. Dann arbeitete er noch einige Monate in seiner Vaterstadt und siedelte endlich 1840 nach Dresden über, um an den Reproductionen der Blätter mitzuarbeiten, die Bendemann und Hübner zum Nibelungenliede zeichneten. In diese Zeit fallen auch seine ersten Radirversuche, und sein ernstes Streben hat sich seither ebenso rühmlich auf dem Gebiete der Kupferstecherkunst wie auf dem der Xylographie bewährt, was am besten durch die Reproduction des obengenannten Bildes von Lasch dargethan wird. Im Jahre 1846 wurde Bürkner als Lehrer, 1855 als Professor der Holzschneidekunst an der Dresdener Kunstakademie angestellt, zu deren Zierden er auch heute noch gehört.

Der Maler der „Ordonnanz“ ist trotz seines französischen Namens ein echter, rechter Oesterreicher. Sigmund L'Allemand wurde am 8. März 1840 in Wien geboren. Da seine Familie schon früher in sehr nahen Beziehungen zur Kunst gestanden, so wurde der Knabe bald für die künstlerische Laufbahn bestimmt, zu welcher ihn übrigens auch seine eigenen Neigungen hinzogen. Die erste Anleitung gab ihm sein Onkel, der bekannte Schlachtenmaler Fritz L'Allemand. Durch diesen vorgebildet, liess er sich dann in die Wiener Akademie aufnehmen, wo er in der Meisterschule des damaligen Direktors Ruben der Historienmalerei oblag. Wie so viele andere Künstler, dankt auch L'Allemand Paris die Begründung seines Ruhmes. Seine 1867 zur Weltausstellung nach Paris gesandte „Schlacht von Collin“ hatte sich allseitigster Anerkennung zu erfreuen. Der Künstler erhielt für das Bild in Paris die Medaille, und daheim in Wien von seinem Kaiser, der das Bild angekauft hatte, einen Orden. Das Bild hatte einen solchen Erfolg, dass das kaiserliche Oberstkämmereramt den begabten Kupferstecher J. Klaus beauftragte, das Bild zu stechen. Ganz homo novus war indess L'Allemand doch nicht, als er die Pariser Weltausstellung beschickte. Schon früher — im Jahre 1864 — hatte er vom Schleswig-Holstein'schen Kriegsschauplatze ganz vorzügliche Bilder geliefert, die bis auf eine Darstellung der Schlacht von Oeversee, welche die Verbindung für historische Kunst erwarb, in den Besitz des Kaisers von Oesterreich gelangten, so die „Belagerung der Festung Friedericia“ und dann das von seinem Onkel begonnene, von dem Neffen vollendete Gemälde „Gefecht bei Veile“. Auch der italienische Feldzug von 1866, den L'Allemand im Hauptquartier mitmachte, bot ihm reichliche Gelegenheit zu werthvollen Studien. Besonderen Beifall fanden zwei Darstellungen der Schlacht von Custozza, die beide vom Kaiser erworben wurden. Bald darauf malte der junge Künstler die Schlacht bei Caldiero (1805) für Erzherzog Albrecht, und mehrere Aquarelle, die Szenen aus dem italienischen Kriege 1859 zu Vorwürfen haben für die Kaiserin Mutter Carolina Augusta. Nebenher entstanden eine grosse Anzahl von kleineren Genrebildern, unter welchen die in unserem Hefte reproducirte „Ordonnanz“, dann der ergreifende „Stumme Hilferuf“ durch harmonische Färbung und Naturtreue besonders hervorragen. Ausserdem hat L'Allemand mehrere vortreffliche Zeichnungen zu dem von Quirin Leitner, dem Schatzmeister der kaiserlichen Schatzkammer herausgegebenen Prachtwerke: »Gedenkblätter aus der Geschichte des österreichischen Heeres« geliefert. L'Allemand wurde vor einigen Jahren durch das Vertrauen seiner Collegen

zum Vorſtande der Wiener Künſtlergenoſſenſchaft erwählt, und iſt Mitglied der Akademie, von der er ſchon als Schüler mehrfache Preiſe zuerkannt erhielt.

B. Groller.

Kleine Mittheilungen.

Als Gründer iſt beigetreten Herr Guſtav Natorp in New-York.

Die Generalverſammlung im März hat nicht ſtattfinden können, da die ſtatutenmäſsig vorgeſchriebene Anzahl von Mitgliedern ſich nicht eingefunden hatte. Im April wird auf's Neue eine Generalverſammlung einberufen werden; dieſelbe wird am 25. April ſtattfinden.

Zum Secretär der Geſellſchaft wurde Herr Eduard Unger an Stelle des Herrn Mundt gewählt.

Die Einbanddecken für das Album und die Preiſe für die Mappen ſind in der Kanzlei der Geſellſchaft zu erfragen.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.







